

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GEISA MUELLER

**O ROMANESCO COMO ESTRUTURA BASILAR DO
CONSTRUTO LITERÁRIO DE JOSÉ DE ALENCAR**

CURITIBA

2014

GEISA MUELLER

**O ROMANESCO COMO ESTRUTURA BASILAR DO
CONSTRUTO LITERÁRIO DE JOSÉ DE ALENCAR**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Estudos Literários, Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade
Federal do Paraná.**

**Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno
de Camargo**

CURITIBA

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS


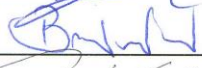
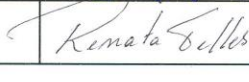
PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de GEISA FABIOLA MÜLLER E SILVA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PEDRO IPIRANGA JÚNIOR, RENATA TELLES e BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“O ROMANESCO COMO ESTRUTURA BASILAR DO CONSTRUTO LITERÁRIO DE JOSÉ DE ALENCAR”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
PEDRO IPIRANGA JÚNIOR		APROVADA
BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ		APROVADA
RENATA TELLES		APROVADA

Curitiba, 20 de março de 2014 .

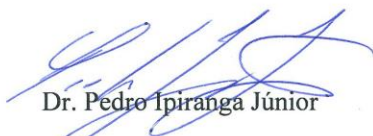


Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves
Vice-Coordenador




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata sexcentésima trigésima quinta referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestrande GEISA FABIOLA MÜLLER E SILVA. No dia vinte de março de dois mil e quatorze, às quatorze horas e trinta minutos, no LAB 04, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **PEDRO IPIRANGA JÚNIOR**, Presidente, em substituição ao professor **LUIS BUENO GONÇALES DE CAMARGO**, **RENATA TELLES** e **BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ** designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “O ROMANESCO COMO ESTRUTURA BASILAR DO CONSTRUTO LITERÁRIO DE JOSÉ DE ALENCAR”, apresentada por GEISA FABIOLA MÜLLER E SILVA. A sessão teve início com a apresentação oral da mestrande sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **PEDRO IPIRANGA JÚNIOR** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte de março de dois mil e quatorze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx



Dr. Pedro Ipiranga Júnior



Dr.ª Renata Telles



Dr. Benito Martinez Rodriguez



Geisa Fabíola Müller e Silva

DEDICATÓRIA

À memória de minha madrinha Carmem. À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Aos professores. Aos amigos, sempre! Aos professores. Ao CNPq. Aos professores. Ao Aristóteles, o sujeito mais manjado da história, depois de Cristo.

RESUMO

Norteadado pela teoria dos modos ficcionais, elaborada por Northrop Frye, este estudo visa demonstrar como o romanesco engendra a duplicidade estrutural de *O sertanejo*, último romance de José de Alencar. Neste sentido, a mescla de ficção trágica e de ficção cômica consiste num procedimento que instaura a ironia da voz narrativa e a analogia do mundo patriarcal com o mundo medieval, razão pela qual as estruturas dialéticas do desejável e do indesejável, contidas na história do amor impossível entre Arnaldo e Flor, marcam o passo que o arcaico dá em direção ao moderno. O princípio do *deslocamento* dos modos ficcionais permite verificar como heroísmo e banditismo são interfaces do protagonista, cuja construção oscila entre o modo imitativo elevado e o modo imitativo baixo. A dubiedade arquitetada também é responsável pela caricatura que torna risível o mando patriarcal. Por fim, a investigação realizada neste trabalho corrobora a dicção romântica do narrador alencarino, estabelecendo relação entre os pressupostos estéticos da primeira geração do romantismo alemão e os procedimentos expressivos analisados na escritura de *O sertanejo*.

Palavras-chave: Romantismo. José de Alencar. *O sertanejo*. Northrop Frye. Ordem patriarcal.

ABSTRACT

Guided by the theory of fictional modes developed by Northrop Frye, this study aims to demonstrate how the Romance elements engender the structural duplicity of *O sertanejo*, José de Alencar's last novel. In this sense, the mixture of tragic fiction and comic fiction is a procedure that establishes the irony of the narrative voice and the analogy between the patriarchal worldview and the medieval worldview, which is why the dialectical structures of the desirable and the undesirable contained within the story of the impossible love between Arnaldo and Flor mark the step that the archaic takes towards the modern. The principle of the *displacement* of fictional modes shows how heroism and banditry are interfaces of the protagonist, whose development oscillates between the high imitative mode and the low imitative mode. The ambiguity built is also responsible for the caricature that makes the patriarchal command risible. Finally, the investigation conducted in this work corroborates the romantic diction of Alencar's narrator, establishing a relation between the aesthetic assumptions of the first generation of German Romanticism and the significant procedures analyzed in the writing of *O sertanejo*.

Keywords: Romanticism. José de Alencar. *O sertanejo*. Northrop Frye. Patriarchal order.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - À RODA DO ROMANCE E DO ROMANTISMO	18
1.1 O REALISMO DO ROMANCE E A LAUDA BURGUESA	18
1.2 A AÇÃO REFLEXIVA DA POESIA SENTIMENTAL DE SCHILLER	21
1.2.1 A poesia romântica de Schlegel como interface do infinito.....	26
1.3 NOVA VELHA MODA DO DÂNDI.....	29
1.3.1 Numa mão, História, na outra, ficção.....	34
1.3.2 As auréolas poéticas de Hugo e Chateaubriand	36
CAPÍTULO 2 - A ESCRITURA DE JOSÉ DE ALENCAR E AS QUESTÕES POLÍTICO-LITERÁRIAS DO ROMANTISMO BRASILEIRO	42
2.1 ÁGUAS DE LITERATURA E HISTÓRIA.....	42
2.2 ACLIMATAÇÃO NACIONAL: CREPÚSCULO DO IDEÁRIO ROMÂNTICO	52
2.3 O ÚLTIMO ROMÂNTICO.....	59
CAPÍTULO 3 - A CONVENÇÃO ROMANESCA NO ARRANJO FICCIONAL DE O SERTANEJO	67
3.1 A SIMBOLOGIA DA BÍBLIA COMO GRAMÁTICA DOS ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS.....	67
3.2 O MUNDO VERDE DO HERÓI.....	71
3.2.1 Imagens apocalípticas da estória de Arnaldo e Flor	74
3.2.2 Dom Campelo e Sancho Agrela	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS.....	95
BIBLIOGRAFIA	101

INTRODUÇÃO

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

João Guimarães Rosa: *Tutameia*

Desde o romantismo, Angústia é o que, em maior ou menor grau, norteia a criação artística. Angústia é o que também motiva esta investigação. No cadinho da pesquisa então há curiosidade em relação a como o romantismo construiu sua natureza ao mesmo tempo cristã e pagã. O trabalho é realizado em três movimentos. No primeiro, é feita uma viagem à roda dos pressupostos artísticos que fizeram da lírica o centro da poesia romântica, é recortado o período em que a narração (epopeia) e o drama (tragédia) “abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa. Com o nome de poesia, muito em breve não se conheceu senão, ironia da história, o gênero que Aristóteles excluía da poética [...]” (COMPAGNON, 2010a, p.32). O plano é embarcar no ideário dos diferentes romantismos para melhor apreciar os aspectos do romantismo de José de Alencar.

Como já sabido, a cronologia histórica é inábil em fornecer divisão precisa em relação às rupturas de paradigmas, visto que além de se alimentarem do material de modelos antigos, as diferentes inovações estéticas não só convivem numa mesma época como também estão presentes na constituição do repertório expressivo de movimentos artísticos posteriores. Neste sentido, Baudelaire e José de Alencar podem ser citados como ícones da imbricação entre as velhas formas e o *novo*, pois, na obra de ambos, nota-se a preocupação ocasionada pela emergência do presente. Baudelaire percebeu que “o moderno torna-se logo ultrapassado; opõe-se menos ao clássico, como intemporal, que ao fora de moda, o moderno de ontem: o tempo acelerou-se” (COMPAGNON, 2010b, p.17-18). Percepção que José de Alencar também compartilha, podendo ser verificada na escolha do *romanesco* – sus! uma forma literária que dialoga com a tradição medieval – como estrutura basilar dos romances.

A categorização dos movimentos artísticos em escolas literárias cumpre função didática, porém, promove certa inflexibilidade na apreciação de uma obra,

razão pela qual as “palavras ‘romântico’ e ‘realista’, por exemplo, como ordinariamente usadas, são termos relativos ou comparativos: ilustram tendências da ficção, e não podem ser usados, como epítetos simplesmente descritivos, com alguma dose de precisão” (FRYE, 1973, p.55). Por ter em vista a maleabilidade das tendências ficcionais, que implica o fato de terminologias e conceitos muitas vezes não abarcarem a extensão do objeto de estudo da crítica literária (como se tal prodígio fosse possível), é feito um mapeamento dos pressupostos estéticos que recorta fins do século XVIII e o século XIX, fio condutor dos capítulos primeiro e segundo, aportando no Velho Mundo e no Novo Mundo, respectivamente.

Ao focar a Europa, o propósito do primeiro movimento é traçar a trajetória do romance, na acepção moderna que o vocábulo adquire, bem como um panorama artístico conformado pelo valor do *novo* e pela consolidação da ideia de nacionalidade. A produção metalinguística de diferentes escritores é responsável por fornecer o chão histórico no qual vigora o romance.¹ A produção que tratou especificamente da poesia (da lírica) foi importante para a primazia que a arte alcançou no século XIX, ocorrendo a aplicação desse arcabouço crítico-teórico na prosa de ficção. Assim, nem todo poeta é prosador mas todo prosador é poeta. A investigação do material metalinguístico é justificada pela consideração da dicção romântica de José de Alencar, chave através da qual suas escolhas estéticas são compreendidas; o viés metalinguístico aqui empregado evidencia a consonância existente entre os textos críticos e a realização ficcional de Alencar, entendendo os diferentes escritos como uma obra total, isto é, tudo que o escritor romântico produziu integra o projeto de expressão da literatura brasileira por ele realizado.

Os tópicos desenvolvidos ao longo do capítulo inicial são a ascensão da burguesia conjugada ao intercâmbio entre literatura e vida; o conceito de gênio, desde sua gênese no *Sturm und Drang*; a poesia sentimental de Schiller e o fenômeno do ingênuo; a romantização da ironia e a fusão de gêneros propostas por Schlegel; o modo de ver do dândi, que, na poética baudelairiana, corresponde ao enlance das ruínas aristocráticas e cristãs com o nivelamento da práxis burguesa; a problematização do cotidiano a partir dos diferentes grupos humanos da obra de

¹ O termo “metalinguístico”, de que faço amplo uso neste trabalho, é desviado do sentido original para significar a produção que concentra o arcabouço teórico e crítico dos literatos; no caso de José de Alencar, inclui textos que não sejam propriamente os romances, isto é, abrange prefácios, posfácios, folhetins e cartas.

Balzac; por fim, a comparação entre a *teoria racional e histórica do belo*, de Baudelaire, e a *poesia completa*, de Victor Hugo, com a intenção de indicar o crivo sentimental-cristão das poéticas de Hugo e Chateaubriand.

O périplo realizado no primeiro capítulo possibilita demonstrar que Alencar é influenciado pela auréola poética do romantismo francês, *pero no mucho*.

Rastreada a aura romântica do Velho Mundo, o segundo movimento indicará pontos de contato entre o romantismo de José de Alencar e os preceitos artísticos do primeiro romantismo alemão, pois serão pontuados aspectos que relacionam a concepção artística alencarina com o conceito de *Volkslieder* (canções populares), de Johann Gottfried Herder.

O romance chega ao Novo Mundo como gênero consolidado no gosto do público europeu e, enquanto naquelas terras, o século XIX verá a autonomia da arte virar pauta, em terras americanas, a ficção tropicará nas questões político-literárias do romantismo brasileiro. Enquanto Baudelaire (escritor, poeta e tradutor de Poe) se preocupava em preservar, sob a mira do dândi, aspectos da cultura da Antiguidade no efêmero da modernidade, Alencar (romancista, dramaturgo, folhetinista e político) se preocupava em preservar aspectos da cultura local que ainda não haviam sido transformados pela “invasão estrangeira”, garantindo que o uso brasileiro da língua portuguesa fosse a principal matéria de composição da literatura nacional.

Na preocupação do escritor brasileiro verifica-se uma dupla solicitação, que conjugou a apropriação do instrumental linguístico e cultural estrangeiro com a expressão das características locais. No que diz respeito ao espaço de criação literária, o credo político fez com que a ficção fosse asfixiada, motivo pelo qual a produção metalinguística alencarina, publicada principalmente a partir da década de setenta, é analisada no segundo capítulo; período de ascensão do realismo, momento em que Alencar, no frontispício de *O gaúcho*, cunha o pseudônimo Sênio, se autodenominando um “anacronismo literário”: “Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário. Acudiu esse que vale o outro e tem de mais o sainete da novidade” (ALENCAR, 1959, p.421).

A escolha de *O sertanejo* como objeto de análise se deve ao fato de a obra pertencer ao momento acima descrito, em que Alencar relativiza a positividade

atribuída ao progresso ao ironizar a própria dicção romântica – acalentada desde as cartas de Ig.²

O capítulo segundo inicia discorrendo sobre o papel que o IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro teve na conformação de um discurso oficial sobre a *brasilidade*, mostrando como os interesses políticos orientavam a elaboração de uma narrativa histórica que reforçou a utilização de um elemento corrente na produção romântica: a natureza.³ Celebrada desde a carta de Pero Vaz de Caminha e avalizada pelos escritos de diversos estrangeiros, entre eles o reiterado *Resumo da história literária do Brasil*, de Ferdinand Denis, a exuberância natural é a musa que domina o conjunto da literatura brasileira no século XIX. Denis aponta para a história sem natureza da civilização europeia, observando que o índio representa a natureza sem história e, como o homem brasileiro “[...] as reconcilia, transforma este ato na sua correspondente marca de originalidade. Originalidade que desenvolve o espírito de pertencimento e estimula os ideais nacionais” (PAZ, 1996, p.247).

A exaltação dos atributos naturais é aproveitada para promover o culto da unidade, que alicerça o conceito de *brasilidade*. Sob este aspecto, *Como se deve escrever a História do Brasil*, de Karl Friedrich Phillip von Martius, é premiada pelo IHGB por também contemplar a ideologia de comunhão nacional. A escolha de um texto ligado a um programa intelectual para a História, e não o de Denis, ligado ao campo literário, vem a propósito de estabelecer a relação entre a organização social brasileira e a sistematização ficcional feita por José de Alencar. A ideologia de classe que orienta a construção da *brasilidade* permite expor as cartas marcadas

² Este fragmento parece ilustrar a idealidade característica da prosa alencarina, indicando a criação de recursos expressivos que alertem a visão, a audição e a emoção do leitor, composição em que a razão (o crítico), o coração (o poeta) e o sentimento (o romancista) constituem a tônica do tratamento ficcional da natureza: “Eis como eu compreendo a poesia, e como a estudo num poema ou num livro de versos; quero ver, sentir e ouvir o pensamento do poeta que fala por esta trílice frase da razão, do coração e dos sentimentos; e confesso-lhe que, quando leio um trecho que me satisfaz, experimento uma como que sensação voluptuosa” (ALENCAR, 2007, p.xxxviii). Extraído da carta quarta, presente na edição de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, organizada por Maria Eunice Moreira e Luís Bueno.

³ No *nacionalismo literário*, “[...] a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso” (CANDIDO, 2012, p.328); a “ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (CANDIDO, 1987, p.141).

com as quais a ficção teve que jogar. Além disso, os tópicos responsáveis pela elaboração de uma narrativa histórica centrada na nacionalidade, desenvolvidos por Martius, auxiliam na exposição de como Alencar utiliza a crônica histórica para apresentar a materialidade cultural brasileira e, ao mesmo tempo, criar a estampa épica do espaço sertanejo.

A influência que o meio natural exerceu no modo de expressão da literatura nacional é a bússola do segundo movimento, em que a aclimação brasileira da língua portuguesa é o mote glosado no "Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*" (1870), em "Benção paterna" (prefácio de *Sonhos d'Ouro* – 1872) e em *O nosso cancioneiro* (1874). A construção do modo de expressão da literatura nacional é o *leitmotiv* da criação alencarina; aplicada na escritura de *romances brasileiros*, a reflexão sobre a aclimação da língua portuguesa rende críticas que apontam incorreções gramaticais nas obras, sendo que a polêmica contida nas *Cartas a Cincinato* (1871-72) acrescenta, aos apontamentos das críticas anteriores, falhas ocasionadas pelo excesso imaginativo do escritor romântico. A análise das questões debatidas entre Franklin Távora e José de Alencar, nas *Cartas a Cincinato*, sublinha a não adesão do projeto literário alencarino ao positivismo em voga, sustentando o escritor as mesmas escolhas estéticas feitas há vinte anos.

Alencar então “executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 1996, p.33).

Em *Como e porque sou romancista*, Alencar (1965a, p.101) acena para a trajetória de construção de seus romances:

Se nalguma hora de pachorra, me dispusesse a refazer a cansada jornada dos quarenta e quatro anos, já completos, os curiosos de anedotas literárias saberiam, além de muitas outras coisas mínimas, como a inspiração d'O *Guarani*, por mim escrito aos vinte e sete anos, caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia.

A inspiração referida pelo escritor é também comentada em *O sertanejo*, na forma de nota: “A essa jornada cheia de accidentes e feita aos nove annos, deve o author as mais vigorosas impressões da natureza americana, e das quaes se acham os traços em muitos de seus livros, especialmente no *Guarany* e *Iracema*, e agora no *Sertanejo*

(ALENCAR, 1875b, p.340).⁴ Ambos os fragmentos são relevantes por auxiliarem a explanação da concepção artística de Alencar, esquadrihada através do conceito de *Volkslieder* herderiano, visto que a reflexão linguística, desenvolvida por Herder, é compartilhada por Alencar nas cartas de *O nosso cancioneiro*. O capítulo segundo apresenta, portanto, as bases sob as quais será calcada a análise de *O sertanejo*, que adota como método investigativo o princípio do *deslocamento* dos modos ficcionais, exposto por Northrop Frye em *Anatomia da crítica*.

Antes de discorrer sobre o terceiro movimento, gostaria de ainda nesta introdução informar sobre o enredo e comentar alguns fatos que envolveram a publicação de *O sertanejo*, pois tais notícias ampliam a compreensão dos motivos explorados no terceiro e último capítulo.

O sertanejo decorre no espaço do sertão de Quixeramobim, na passagem de 1764 para 1765. O enredo é estruturado pelos feitos heroicos de Arnaldo Louredo, prodígios que figuram como centro do arranjo ficcional, pois o tema a ser tratado é a intrepidez do vaqueiro. Além da floresta, outro espaço que concentra a ação do herói é a Fazenda Oiticica, propriedade do Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, em que moram Flor e D. Genoveva, filha e esposa do Capitão-mor, respectivamente. A fazenda também abriga o núcleo dos agregados, em que se destacam Justa, mãe de Arnaldo e ama de leite de Flor; Alina, órfã recolhida aos cuidados da família Campelo; Padre Teles; Agrela, o ajudante do Capitão-mor. Jó é um ermitão com passado misterioso que desempenha o papel de mentor de Arnaldo, emblemando os aspectos selvagens da terra. Anhamum, chefe dos Jucá, tribo que auxilia Arnaldo a vencer a batalha final, também é uma personagem ligada aos aspectos primitivos do espaço. Flor é amada platonicamente por Arnaldo e cobiçada pelo proprietário da Fazenda do Bargado, Marcos Fragoso, que se encantou por Flor na viagem que ela e a família fizeram à Recife, local de onde procede o comboio que, no primeiro capítulo, chega à Oiticica. Fragoso, apesar de sertanejo, é uma personagem de tipo citadino. Desde o segundo capítulo, em que Flor é salva do incêndio que Aleixo Vargas provoca em retaliação ao Capitão-mor, o caráter épico de Arnaldo é evidenciado. Outros eventos ficcionais que testam a coragem e a força

⁴ Foi conservada a ortografia original da primeira edição do romance (ver referências). Os excertos de *O sertanejo* reproduzidos neste estudo pertencem majoritariamente ao quinto volume da coleção Romances Ilustrados de José de Alencar (ver referências), salvo casos em que, com a intenção de acentuar questões centrais desenvolvidas no trabalho, conservei a grafia original.

de Arnaldo ocorrerão até o capítulo final. Por causa da recusa de Campelo em permitir o casamento entre Flor e Frágoso, este planeja raptar Flor para casar-se com ela à força, vingança de que participa o bandeirista Luís Onofre e seu bando. Os feitos de Arnaldo então se relacionam com a proteção de sua amada e da Fazenda Oiticica contra as investidas dos inimigos.

O sertanejo é o último livro que Alencar publica em vida, 1875 é o ano da primeira edição, lançada, por B. L. Garnier, em dois volumes (no mesmo ano *Senhora* é também publicado). No segundo volume, o nome do escritor é impresso erroneamente, fazendo com que J. de Alencar virasse J. Alencar; também nesse volume, após as notas registradas no final, há uma errata em que o autor declara a falta de bons revisores, enumerando incorreções presentes em ambos os volumes da obra: "Além dos erros de impressão, escaparam muitos lapsos de revisão que deixamos aqui notados [...]. Quanto as irregularidades orthographicas são constantes e inevitáveis enquanto não houverem bons rivisores" (ALENCAR, 1875b, p.342). Passados praticamente vinte anos da publicação de *O guarani*, o já consolidado autor parece ainda enfrentar dificuldades similares às do início de carreira. Daí que os problemas que envolvem a profissão de escritor são uma constante na obra alencarina, não sendo percebidos somente em erros de impressão e revisão, mas na maneira como as questões sobre a aclimação brasileira da língua portuguesa foram tratadas, motivo pelo qual o imbróglio entre política e literatura leva a outro tópico presente na produção metalinguística de Alencar: o discurso crítico em relação à escritura de *romances brasileiros*.⁵

O grosso do arcabouço crítico de Alencar foi escrito em resposta aos insistentes apontamentos de incorreções gramaticais que seus romances supostamente apresentavam. O vulto dessa crítica avoluma a partir da década de setenta, passando a incorporar o argumento de excessiva fantasia cujo emprego distorcia a descrição da realidade, expondo, por exemplo, a sugestão de um "frouxo e afeminado enternecimento [da parte de Manuel Canho, protagonista de *O gaúcho*] para com a raça hípica" (TÁVORA, 2011, p.45). A atitude crítica com a qual Alencar se confrontou no século XIX ainda ressoa na discussão literária de hoje em dia, pois

⁵ "O projeto alencariano esboçado nos textos críticos desenvolve-se através da reflexão em torno de certas questões recorrentes: o problema profissional do escritor, seu papel na transformação da língua, o exercício da crítica e sua relação com a produção literária, os elementos essenciais a esta atividade e

muitas apreciações consideram parcialmente a dicção romântica do narrador alencarino. O discurso crítico que empossa José de Alencar como ícone do período romântico brasileiro, em geral, também prescreve tacitamente o que deveria ter sido por ele realizado, deixando de apurar o que foi produzido conforme os pressupostos estéticos escolhidos pelo escritor. Por esses motivos, suspeito que o narrador alencarino dá uma piscadela para informar que o conteúdo da obra, além de ficcional, também faz uso da convenção romanesca, por exemplo, no final do capítulo “A carreira”, em que Arnaldo dá provas de exímia habilidade ao campear o famoso Dourado, o boi selvagem que há sete anos nenhum vaqueiro, nem a maestria de seu próprio pai, conseguira vencer. Após subjugar o boi, Arnaldo pensa na fama que a captura do Dourado proporcionaria e que, num único lance, conquistaria o deleite de Flor, a admiração do Capitão-mor e a humilhação de Fragoso. Entretanto, ao acreditar que boi tão magnífico chorava pela tristeza de perder a liberdade, Arnaldo sacrifica a glória que poderia obter e, depois de marcá-lo com o ferro de Flor, solta o animal, emitindo o boi um saudoso mugido para o vaqueiro antes de desaparecer no mato; o narrador então comenta: “Arnaldo acreditou que o boi tinha-lhe dito um afetuoso adeus. E o narrador deste conto sertanejo não se anima a afirmar que ele se iludisse em sua ingênua superstição” (ALENCAR, 1967, p.282). O fragmento é autoexplicativo, razão pela qual não me animo a negar que existe, por parte de Arnaldo, um concreto enternecimento para com a raça bovina.

Por fim, o terceiro movimento rumo para a análise dos elementos romanescos que estruturam o último romance de Alencar, pois, desde a monografia, há uma coceira cerebral em relação ao que pergunta João Luiz Lafetá no texto “Batatas e desejos”; ao citar Northrop Frye para ilustrar a importância de a apreciação crítica considerar a realização ficcional nos termos das convenções escolhidas por cada escritor, Lafetá (2004, p.113) comenta que Roberto Schwarz não mensura o papel que desempenha o romanesco no construto alencarino:

Bem sei que quanto ao segundo ponto [de a crítica cuidar apenas dos defeitos do romancista], Roberto Schwarz não pode ser atacado. Ao contrário, tomou um momento forte de Alencar romancista [*Senhora*], para mostrar uma evolução que existe na história do

romance brasileiro. Mas não os tomou nos termos das convenções que Alencar escolheu. E estas convenções, o modo romanesco, não terão também alguma relação com o processo social que ocorreu no século XIX, no Brasil?

Pode-se dizer que esta investigação parte dessa pergunta e também das questões colocadas pela crítica contemporânea de José de Alencar. Seguindo a pista de Lafetá, o capítulo terceiro expõe a mitologia das Sagradas Escrituras, constitutiva de um complexo de símbolos que conformam uma gramática de arquétipos literários, elaborada por Northrop Frye. O princípio do *deslocamento* dos modos ficcionais (mito, estória romanesca, imitativo elevado, imitativo baixo, irônico) possibilita verificar: i) a mescla de romance e romanesco que estrutura a obra; ii) a mistura de ficção cômica e de ficção trágica, de que ressoa a ironia da voz narrativa; iii) a combinação dos modos imitativo elevado e imitativo baixo na composição do herói. A articulação da dicção romântica com os elementos romanescos elucida como o plano amoroso constitui o eixo organizador das situações ficcionais. Destarte, as imagens apocalípticas, que constróem o amor impossível entre Arnaldo e Flor, movimentam as estruturas dialéticas do desejável e do indesejável, desvelando o antagonismo entre o mundo sertanejo (núcleo da tradição cultura brasileira) e o mundo da modernidade (esfera do nivelamento da cultura urbana). A mistura de ficção cômica e de ficção trágica enaltece as características primevas do espaço sertanejo, apontando a tradição que este resguarda e também satirizando, paralelamente, a ordem patriarcal que rege as relações sociais de ontem e de hoje.

Discorrendo sobre a duplicidade que estrutura a narrativa, o último capítulo demonstra como o arranjo romanesco permite ao narrador ironizar a positividade atribuída ao progresso, bem como apontar a ilusão de magnitude do passado, que a analogia do mundo medieval com o mundo patriarcal edifica. Assim, o Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e o ajudante Agrela figuram como paródia da famosa dupla do romance de Cervantes.

Na página inicial de *O sertanejo*, a voz narrativa estabelece dois espaços temporais, um colado à infância e outro ao presente, com o propósito de narrar, a partir de um (Novo) mundo transformado pela civilização, a história de uma tradição esquecida; a construção poética capaz de criar um espaço-memória é a relação que Alencar e Baudelaire estabelecem com a modernidade. Pois ambos colecionam

literariamente ruínas, sendo que, no caso do escritor brasileiro, a coleção é formada majoritariamente por ruínas que o próprio José de Alencar inventou.⁶

⁶ "[...] se no romance de um Walter Scott ou de um Herculano processa-se uma retomada de contato com um passado esquecido (ainda que mitificado), em o *Guarani e Iracema* Alencar vê-se obrigado a criar imaginariamente, a partir de um reduzido material histórico, raízes míticas para a nacionalidade" (ALMEIDA, 1981, p.38).

CAPÍTULO 1

À RODA DO ROMANCE E DO ROMANTISMO

1.1 O REALISMO DO ROMANCE E A LAUDA BURGUESA

Inglaterra. Últimas décadas do século XVIII. No campo filosófico, a metodologia da investigação havia rompido os liames da tradição universalista, fazendo com que a busca da verdade utilizasse o filtro da experiência individual "– a qual é sempre única e, portanto, nova" (WATT, 2010, p.13). A forma romance inova ao apresentar a particularização dos elementos da narrativa, caracterizada, segundo Ian Watt, pelo realismo apresentado nas obras de Defoe, Richardson e Fielding. O instrumental do realismo formal deve-se ao débito que o romance moderno tem com o real, pois destaca "[...] o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita" (p.11). O realismo formal alça a pauta burguesa como matéria narrativa apresentando personagens que, tal qual o leitor contemporâneo, possuem nome e sobrenome e se deslocam em ambientes descritos com acuidade. Sob tais aspectos, "[...] o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente" (p.18). Fatores como o surgimento de uma classe média leitora, oriunda do comércio e da indústria, e a transferência das condições de produção, antes sob a proteção dos mecenas, para a esfera do liberalismo, demonstram que o "resultado mais evidente da aplicação de critérios basicamente econômicos à produção literária foi favorecer a prosa em detrimento do verso" (p.59). A conjuntura na qual se desenvolveu o realismo formal é então composta por um novo público leitor, por leis de mercado e por novas técnicas de produção e circulação da obra, fazendo com que o romance seja

[...] impensável sem a nova função do dinheiro, que nasce com a ascensão da burguesia. O dinheiro se torna um protagonista da literatura, especialmente narrativa; o grande romance inglês setecentista – para dar um exemplo apenas – articula sua aventura também levando em conta a nova qualidade do dinheiro, o ritmo de

sua circulação, de sua mobilidade e fluidez que transforma a existência, elimina fronteiras e ergue outras, rompe e forja grilhões (MAGRIS, 2009, p.1021).

Quando a lógica capitalista torna-se partícipe da experiência humana, novos grupos passam a ser figurados na produção artística; antes concentrada no campo, a atividade econômica se desloca para a cidade e a cultura aristocrática e campesina passa a conviver com a cultura urbana.⁷ A nova galeria de personagens do romance moderno esquadrinha práticas sociais calcadas em "[...] um tumultuoso progresso, que transforma o mundo e constrói realidades ciclópicas, mas também e sobretudo acumula ruínas" (MAGRIS, 2009, p.1020). Na nova realidade transformada pelo progresso, o acúmulo de ruínas compreende a religião, que não é mais vetor de coesão social, mas um compêndio para um novo modo de visão artística, uma fonte a ser explorada na criação de mitopoéticas que auxiliaram a consolidar a ideia de nacionalidade.

O realismo formal consiste, portanto, numa convenção utilizada nos romances românticos e seu efeito de acentuar a experiência individual fomenta uma linha de força do romantismo: a tensão entre indivíduo e sociedade. No ideário romântico, a oposição que caracteriza o par sociedade/indivíduo não significa a cisão entre ambos, mas a liga da subjetividade do sujeito criativo – do gênio – ao campo social.⁸ Neste sentido, a dinâmica das relações entre indivíduo e sociedade, presentes nas obras de Rousseau e Diderot, é evocada por Costa Lima na explicação

⁷ Utilizando a obra de Leskov para pontuar as características de uma arte de narrar em vias de extinção, Walter Benjamin discorre sobre a formação de uma nova tradição; não se tratando exatamente de uma atitude saudosa em relação ao que está se extinguindo (a sabedoria sendo substituída pela informação), Benjamin (1994, p.201) fala sobre um novo modo de abordagem do presente: "O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta".

⁸ O movimento literário *Sturm und Drang*, que preconiza o romantismo, encabeçado por Goethe e Schiller, expõe a seguinte noção de gênio: "[...] termo que qualifica não o indivíduo com dotes excepcionais, mas aquele que se abandona aos impulsos de sua imaginação e produz uma obra livre e independente de toda a conjunção externa: a obra brota do íntimo de seu criador, impulsionada somente pela mola da inspiração e da criatividade individuais" (VOLOBUEF, 1999, p.30).

da coexistência das tendências romântica e realista. Ao mapear o percurso da produção intelectual e artística, desde a antiguidade clássica até meados do século XIX, com o propósito de identificar os motivos pelos quais a ficção foi desautorizada no campo discursivo, o crítico demonstra como o pensamento de Diderot já apontava para a coautoria desempenhada pela apoteose do sujeito criativo e pela relação da obra de arte com a realidade:

A tensão pois entre orientações romântica e realista prenuncia menos o que serão movimentos opostos do que formula variáveis cujo tratamento se torna premente na teoria pós-clássica da arte. Em palavras diretas: a noção de gênio buscava particularizar as condições para o ser criador; a de realismo, as condições para a circulação da obra criadora. A absolutização da primeira conduzia ao culto de um indivíduo específico; a da segunda, a uma concepção das relações da realidade social com a obra de arte, que se enrijeceria na concepção de reflexo. Em termos menos grosseiros, os traços romântico e realista se antecipam em Diderot porque ele pressente a necessidade de uma nova teorização da arte levar em conta as questões de (a) a especificidade da obra e (b) a sua relação com a realidade, sem a qual não se explicaria o interesse que desperta (COSTA LIMA, 1984, p.82-83).

A enunciação de que a natureza (o meio concreto) é apreendida pela consciência do indivíduo não é novidade do romantismo, visto que o entrelaçamento da noção de gênio com as trocas entre arte e realidade já estava presente no pensamento de Diderot, porém, no romantismo essa enunciação se efetiva na produção ficcional. No *Essai sur la peinture* (1765), ao expor a correlação entre gênio e realismo, este correspondendo à *mimesis* (eleita pelo prosador, exaltando a História), aquele correspondendo à *poiesis* (eleita pelo poeta lírico, elevando a fantasia), Diderot lança o núcleo de uma discussão que se estenderá ao longo do século XIX, na Europa e na América: o problema concernente à expressão da natureza e do indivíduo levando em conta o criador e a recepção da obra de arte. Na formulação de Diderot, natureza e indivíduo não mais estão comungados na homogeneidade da criação divina, pois a relativização da concepção clássica de mundo possibilitou a emancipação da fantasia, faculdade através da qual o sujeito criativo dissocia-se da natureza, podendo então interpretá-la.⁹

⁹ No século XVI a fantasia é considerada produtora de mitos, já no século XIX, sua atividade aponta para capacidade de criar ilusões; quando analisa as teorias de Rousseau e de Diderot, Friedrich

O descolamento do sujeito criativo do modelo de realidade ditado pelas regras clássicas consistiu numa nova sensibilidade, promovendo a atualização de um repertório oriundo das belas-letas e a ressignificação da mitologia contida nas Sagradas Escrituras, arrolando novas imagens e novos procedimentos expressivos. Regenciada pelo devir histórico, a ascendência do romance ocorre numa época em que as trocas entre literatura e vida incitam não só à reflexão sobre a profissão de escritor, como também à exposição e análise dos mecanismos do ato criativo, tornando-se a própria criação um pórtico da arte.

1.2 A AÇÃO REFLEXIVA DA POESIA SENTIMENTAL DE SCHILLER

Alemanha. Últimas décadas do século XVIII. Surge o romantismo. Decorrente da interação entre filosofia e poesia, o ideário romântico alemão marca o indivíduo como o centro da criação, isto é, a subjetividade do sujeito criativo é o filtro pelo qual a realidade é apreendida. A ideia de gênio posta em ação estética destaca a faculdade imaginativa no ato de romantizar a realidade, indicando a autossuficiência do poeta enquanto criador. É importante salientar que a ênfase à subjetividade é uma prerrogativa do romantismo que não desconsidera a relação do sujeito criativo com o meio, pois o “Idealismo imanente à concepção de realidade dos românticos leva-os a entender o mundo como parte do Eu, o que significa que [...] não desprezavam o ambiente concreto, apenas não lhe reconheciam uma existência autônoma em relação ao sujeito” (VOLOBUEF, 1999, p.81). Como é sabido, o romantismo não foi um movimento de concepções artísticas homogêneas, motivo pelo qual houve traços distintos na produção alemã e na produção de outros países; o romantismo alemão se desenvolveu através da ação de grupos formados em diferentes cidades, sendo “[...] um movimento de características diversificadas e até contraditórias, que reuniu tendências das mais revolucionárias até as mais conservadoras, e englobou

(1978, p.26) observa que a fantasia “[...] é a força que guia o gênio. O que se concede a este, concede também a ela: ser um movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das ideias, segundo uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás de si as distinções entre o bem e o mal, a verdade e o equívoco”.

posturas que vão da mais pungente ingenuidade até o forte espírito crítico" (VOLOBUEF, 1999, p.40).

No estudo e tradução que Márcio Suzuki realiza da obra *Poesia Ingênua e Sentimental*,¹⁰ há a indicação da preocupação que Schiller teve em depurar o termo "sentimental" da conotação meramente emotiva, com o propósito de afirmar o caráter reflexivo da *poesia sentimental*. Suzuki (1991, p.26-27) observa:

[...] a comoção não é de modo algum excluída da esfera sentimental; é, porém, fundamentada na reflexão do próprio poeta. A maneira de criar do gênio moderno é essencialmente reflexiva, mesmo quando reclame para si o sentimentalismo. Essa adesão à reflexão faz a diferença do tipo sentimental em relação ao poeta impulsivo do *Sturm und Drang*, filiando-o a filosofia de Kant e de Fichte.

A ação reflexiva intrínseca ao conceito de *poesia sentimental* foi motor para que a primeira geração romântica (os irmãos Schlegel, Tieck, Novalis, o grupo de Jena), alarmada com a brutalidade dos eventos da Revolução Francesa, se afezasse ao estético como elemento constitutivo do aprimoramento cultural e da formação do indivíduo; nas cartas *Sobre a Educação Estética do Homem*, escritos correlacionados com os dois modos de criação poética apresentados em *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller propõe que a libertação das contingências do utilitarismo burguês se realizaria através da sensibilização para o belo, isto é, que a humanidade poderia aperfeiçoar o espírito embotado pelo estado da cultura através da arte. Schiller propõe o jogo das faculdades do pensamento, pois o propósito é a sociedade experimentar a coesão do estado natural (o fenômeno do ingênuo irreversivelmente perdido) e, dessa maneira, despertar para o belo:

A beleza é o produto da consonância entre o espírito e os sentidos, produto que fala simultaneamente a todas as faculdades do homem e, por isso, só pode ser sentido e dignificado desde que se pressuponha um uso pleno e livre de todas as suas forças. Além disso, é preciso ter os sentidos abertos, um vasto coração, um

¹⁰ O título *Poesia Ingênua e Sentimental* deve-se a reunião de três artigos escritos separadamente que Schiller publica em conjunto ao organizar a edição de *Escritos Menores*, em 1800. O primeiro artigo, intitulado *Do Ingênuo*, foi publicado em 1795, na revista *As Horas*. "A esse artigo, seguiram-se dois outros, que desenvolvem questões suscitadas no primeiro, e cujos títulos eram: *Os Poetas Sentimentais* (revista *As Horas*, número 12, 1795) e *Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e Sentimentais*, com algumas *Observações Concernentes a uma Diferença Característica entre os Homens* (revista *As Horas*, número 1, 1796)" (SUZUKI, 1991, p.9).

espírito jovial e não enfraquecido; é preciso ter toda a natureza unida, e este não é de modo algum os casos daqueles que se cindiram de si mesmos pelo pensar abstrato, estreitaram-se pelas formas mesquinhas do ofício, extenuaram-se pelos esforços de atenção. Estes certamente não desejam uma matéria sensível para dar prosseguimento ao jogo das faculdades de pensamento, mas para interrompê-lo. Querem ser livres, mas apenas de um fardo que lhes cansava a inércia, não de um limite que lhes obstruía a atividade (SCHILLER, 1991, p.98-99).

Para melhor entender a conglobação dos atributos do indivíduo, no sentido de o sujeito fruir a totalidade de sua potência, pois é essa a liberdade reivindicada pela autonomia da subjetividade, é bom lembrar que a faculdade reflexiva/criativa foi minguando em decorrência da divisão do trabalho e da práxis burguesa, transformando o ser humano num ser fragmentado, cindido de si mesmo. O jogo lúdico propiciado pela arte seria, para Schiller, capaz de estimular "a consonância entre o espírito e os sentimentos", pois através desse canal, desobstruído pela criação artística, a humanidade teria condições de reatar o intelecto e o estético. Por causa de seu caráter reflexivo, a *poesia sentimental* não se confina nos parâmetros da literatura concebida como passatempo, que contribui com a fragmentação do indivíduo e com a alienação do Eu enquanto potência crítica e criativa.¹¹

No Ideal sobre o qual discorre Schiller, a poesia rompe a finitude da matéria para alçar o infinito, consistindo essa operação o modo pelo qual a *poiesis* cria a harmonia entre o pensar e o sentir, harmonia presente na poesia ingênua e necessária para que o antagonismo entre o intelecto e o estético, embora existente no estado da cultura, se apague:

Este caminho que os poetas modernos seguem [a construção do Ideal] é, de resto, o mesmo que o homem em geral tem de trilhar, tanto individualmente quanto no todo. A natureza o faz uno consigo; a arte o cinde e desune; pelo Ideal, ele retorna à unidade. Visto, porém, que o Ideal é um infinito que nunca alcança, o homem cultivado jamais pode se tornar perfeito em sua espécie, tal como o homem natural pode se tornar na sua (SCHILLER, 1991, p.61).

¹¹ "Percebe-se que o romântico não intenta *satisfazer* o leitor comum, disposto apenas a servir-se da literatura como passatempo ou entretenimento. Ele deseja, ao contrário, *produzir* um leitor intelectualmente ativo que se disponha a aceitar o desafio de abordar o texto de modo crítico e independente" (VOLOBUEF, 1999, p.71 – grifo no original).

Isso significa que as transformações agenciadas pela humanidade originaram a corrupção da unidade entre razão e sensibilidade, gerando o fenômeno do ingênuo que, por sua vez, configura o Ideal experimentado somente através da criação artística. Por esse motivo, a missão estética do poeta é "suprimir em si próprio tudo o que lembre um mundo artificial, de saber novamente produzir em si mesmo a natureza em sua simplicidade original" (SCHILLER, 1991, p.80), incorporando, no estado da cultura, o modo espontâneo e instintivo do caráter ingênuo. Verifica-se, portanto, que a fantasia é responsável pela ação reflexiva, pois cria a linguagem capaz de figurar a "natureza em sua simplicidade original". Schiller também afirma que "o verdadeiramente belo tem de estar em harmonia, de um lado, com a natureza e, de outro, com o Ideal [...]" (p.79), porque "enfim, temos que admitir que, considerados unicamente por si, nem o caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o Ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união entre ambos" (p.101). O Ideal pode ser construído se o caráter sentimental da poesia for trabalhado através dos seguintes predicados: "amor exaltado, infeliz, sentimentalismo pela natureza, sentimentos religiosos, espírito de contemplação filosófica e, por fim, para nada esquecer, o mundo ossiânico sombrio, informe, melancólico" (p.78).

As mudanças no âmbito cultural que se desenvolveram com o romantismo demonstraram como a arte pode, a partir do exercício da individualidade, construir a coletividade. Neste sentido, o raciocínio sobre as transformações impulsionadas pelo ideário romântico, apresentado por Northrop Frye, aponta a ação reflexiva presente na operação artística schilleriana, em que o natural está contido no cultural, bem como ressalta a ligação existente entre o ambiente concreto e a subjetividade do sujeito criativo, aspecto este que, muitas vezes, escapa do discurso sobre o imaginário romântico:

Essa nova ênfase da primazia das artes na vida social fica clara nas afirmações e nos pressupostos dos poetas românticos. A concepção da natureza como um artefato divino também desaparece; a natureza é concebida não como uma estrutura ou um sistema apresentado objetivamente ao homem, mas como um processo criativo global em que o homem, a criação do homem e a criação da arte do homem estão todos envolvidos. Para os românticos, o poeta não mais segue a natureza: a natureza age por meio do poeta e os poemas são criações tanto naturais quanto humanas. Mas se o homem criou sua própria ordem, ele está em condições de julgar sua própria realização e medi-la em comparação com o tipo de ideais que sua imaginação sugere (FRYE, 2000, p.180).

O próprio estado da cultura, em que "o homem, a criação do homem e a criação da arte do homem" estão envolvidos, impele ao Ideal proposto por Schiller, porque, na visão romântica, "a natureza age por meio do poeta e os poemas são criações tanto naturais quanto humanas". Isso significa que o fenômeno do ingênuo existe somente em contrapartida ao estado da cultura, sendo o desejo de construção humana – a *poiesis* – fundamental. Assim é possível a arte promover a integração social que a religião não mais propiciava. O imaginário romântico reconhece no cristianismo a divisão entre a culturas clássica e moderna, também compreendendo que esta incorpora os caracteres inquisitivo e contemplativo oriundos da tradição cristã, motivo pelo qual a consciência histórica fomentada pelo romantismo caracteriza pressupostos estéticos calcados em conceitos antitéticos, que, todavia, exprimem força poética através da relação de complementaridade.¹²

No caso de *O sertanejo*, pode-se dizer que a ação reflexiva do construto literário (seu caráter sentimental) corresponde à repetição de imagens apocalípticas que ressaltam os aspectos primitivos da terra, figurando um espaço ligado à inocência perdida; o meio natural é concebido através da reflexão sobre a linguagem da literatura brasileira, conforme adiante será explanado, no cotejo do conceito de *Volkslieder*, de Herder, com a apreciação que Alencar faz da poesia popular em *O nosso cancionero*. O Ideal de Schiller, em que a ação reflexiva da *poesia sentimental* constitui a *poiesis* do espírito moderno, ecoará na teoria de Schlegel, em que o distanciamento irônico engendra a interface infinita da obra. Destarte, a construção poética opera através da metalinguagem, que permite ao poeta "julgar sua própria realização e medi-la em comparação com o tipo de ideais que sua imaginação sugere". A harmonia estética explicitada pela íntima união entre o ingênuo e o sentimental também ressoará na harmonização dos contrários, presente na mistura de sublime e grotesco que Victor Hugo pregou.

¹² Sobre os paradoxos constituírem um princípio de criação aplicado à produção do século XIX, Berman (1986, p.23-24) comenta: "Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições; sua autoironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores no século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento ou indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da modernidade foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto ou Aquilo" (grifo no original).

1.2.1 A poesia romântica de Schlegel como interface do infinito

O jogo das faculdades do pensamento schilleriano reflete sobre uma liberdade usufruída somente na expansão da capacidade crítica e sensível do indivíduo, motivo pelo qual a individualidade, na primeira geração do romantismo alemão, não é empossada como egolatria, mas como elevação das capacidades intelectuais e espirituais:

[...] o indivíduo é valorizado como alguém pensante, capaz de reflexões profundas sobre si mesmo e seu produto artístico. Nesse constante ato reflexivo, o conceito de arte também sofre uma alteração fundamental em relação ao passado, pois deixa de ser um objeto de pura contemplação para se transformar em um instrumento de constante crítica e autocrítica (VOLOBUEF, 1999, p.93).

É a partir dessa alteração fundamental, que não admite uma atitude passiva nem do criador nem do receptor, que a arte pode ser análoga ao caos. Para Schlegel, a fantasia é capaz de romper a dimensão finita da obra, fazendo com que autor e leitor experimentem o infinito através do distanciamento irônico. A analogia da construção poética com o caos ocorre porque a obra contém o mecanismo do próprio ato criativo; por ser um recurso capaz de mostrar a operação expressiva que a criação artística processa, o distanciamento irônico revela o cunho progressivo da poesia romântica. Isso significa que obra estaria sempre por ser concluída, sendo justamente o critério de inacabamento o responsável por inscrever, na essência finita da obra, o infinito. O caos compreendido por Schlegel aproxima-se do princípio da mônada leibniziana:

O caos, que Schlegel adjetivou tantas vezes de modos diferentes, não tem o sentido de balbúrdia ou confusão, mas de complexidade sintética, contraposta à razão discursiva, desmembradora, "mecânica". [...] Noutras palavras, o privilégio do caos organizado e do arabesco não visa dar uma impressão do mundo, mas a criar uma pressão criadora do mundo. Assim, do mesmo modo que o caos não é aqui sinônimo de confusão, o de arabesco tampouco é o de caprichosa ornamentalidade. Ambos explicitam o propósito de tornar o poema um objeto complexo, onde entusiasmo e ironia mutuamente

se controlem e alimentem e as contradições se simetrizem, em vez de se resolverem em alguma harmônica chave de ouro (COSTA LIMA, 1984, p.102).

Schlegel romantizará a ironia através das premissas observadas por Costa Lima, visto que os paradoxos constitutivos da cultura moderna são explorados através do recurso de inteligibilidade da escritura. A opacidade proporcionada pelo caos e pelos arabescos cria na obra um espaço (infinito) do que ela pode vir a ser, acentuando o cunho progressivo que evita a produção de verdades imutáveis e a consequente mecanização da criação artística, impedindo, dessa forma, a elaboração de modelos a serem reproduzidos. Assim o indivíduo, que está em constante transformação como o universo, pode refletir sobre sua condição fragmentária e sobre as aparências com as quais a realidade se mostra. No reiterado *Fragmento 116* (1798), Schlegel expõe que a poesia romântica é universal e progressiva e que a fusão dos gêneros literários, bem como a ligação entre a arte e a vida, são componentes da construção poética:

A poesia romântica é uma poesia universal e progressiva. Sua determinação não está apenas na reaproximação de todos os gêneros separados da poesia e no pôr em contato a poesia com a filosofia e a retórica. Ela quer e deve ora mesclar, ora fundir também poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural (*Kunstpoesie und Naturpoesie*); tornar a poesia social e a vida e a sociedade poéticas; poetizar o chiste (Witz), preencher e saturar as formas de arte com toda matéria cultural sólida e vivificá-la com as vibrações do humor (SCHLEGEL, 1984, p.158 – grifos meus).¹³

O chiste a que se refere Schlegel é o operador da romantização da ironia, é o elemento que desencadeia a operação autocrítica proposta pela obra. Da proposição sobre a fusão dos gêneros e a multidisciplinaridade, que abarca a filosofia, a retórica, a antropologia e a arte, infere-se o caráter universal da poesia romântica. Daí "[...] emergiu o conceito – tão caro aos românticos – de *artista universal*, capaz de expressar-se com todos os recursos e meios artísticos, capaz de dotar de vida todas as formas de arte" (VOLOBUEF, 1999, p.74 – grifo no original). O caráter universal da poesia romântica reside no fato de ela estar integrada à vida, ou melhor, de

¹³ Os trechos aqui reproduzidos do *Fragmento 116*, de Schlegel, fazem parte do apêndice que integra o capítulo II de *O controle do imaginário*, de Luiz Costa Lima.

integrar todas as formas de arte para poetizar o prosaico (*tornar a vida e a sociedade poéticas*) e de "dotar de vida todas as formas de arte" (*tornar a poesia social*). Há nos conceitos universal e progressivo o propósito (Witz) de escangalhar o efeito de mecanização que a modernidade traz consigo, razão pela qual a romantização do cotidiano propõe a ativação da fantasia do criador e do leitor. Neste sentido, a forma através da qual os românticos expunham suas ideias e teorias – o fragmento –, no que se refere à intenção de preservar o caráter inacabado em prol da operação autocrítica, é deveras elucidativo enquanto procedimento expressivo que cria no meio finito a interface do infinito: "Nos fragmentos que escreveram – eles próprios uma inovação diante do modo tradicional de veicular ideias teóricas – os românticos ditam sua maneira de encarar a literatura [...]" (VOLOBUEF, 1999, p.73).

Segundo Costa Lima, Schlegel estaria apontando para a autonomia da arte e o romance estaria incluído nessa teorização do poético por dois motivos: i) pela qualidade de absorver diversos gêneros em sua composição, fato que impede sua normatização; ii) pelo romance inculcar a carga histórica, evidenciando a conexão com a vida, podendo propiciar uma "mitologia indireta" que, por sua vez, possibilitaria o cultivo de uma nova função social para a arte:

A posição-chave então concedida ao romance o punha de mediador entre a teoria poética e a História. É oportuno então notar o "caos fecundo" em que se elabora a própria teoria de Schlegel: propõe-se uma arte autônoma e desvinculada do que não seja ela própria, mas nem por isso deixa de se querer em trânsito com a vida [...] (COSTA LIMA, 1984, p.105).

Costa Lima chama a atenção para a prerrogativa antitética que fundamenta a realização da teoria schlegeliana, pois a poesia romântica clama a autonomia da arte ao mesmo tempo que concebe uma nova função social para ela. A romantização do cotidiano então propõe o enlace da poesia com a realidade, para que a arte possa protagonizar o aperfeiçoamento da sociedade (o Ideal schilleriano), sem contudo abdicar sua autonomia, esta garantida pelo distanciamento irônico. Tais prerrogativas fazem da poesia romântica o núcleo principal da criação artística, visto que a "modalidade romântica é a única que é mais do que uma espécie de poesia e, como se fosse a própria Poesia (*Dichtkunst*): pois, em certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica" (SCHLEGEL, 1984, p.158).

Despojada de tudo que a impedisse de ser realizada de forma progressiva e transcendental, a poesia romântica de Schlegel estabelece a tensão entre finito e infinito porque nega qualquer abono que não seja sua própria forma, sendo, ao mesmo tempo, operativa e teórica. Os pressupostos estéticos de Schlegel têm desdobramentos na produção estrangeira, porém, há distinção nas aplicações dessa concepção teórica no romantismo francês, marcado, por exemplo, pelos badalos de Victor Hugo e Chateaubriand:

Por seu descentramento, o poético atinge uma altura muito além do romantismo normal. Neste, a tensão que atravessa a teoria schlegeliana se amortiza no sentimental, no otimismo liberal de Hugo, na expressão emotiva de cada autor. Por este abrandamento, o romantismo normal ainda poderá ter uma função social ou passar com facilidade para a função que a sociedade burguesa concedia à literatura: a de exprimir as vicissitudes da História (COSTA LIMA, 1984, p.108).

Destacando a autossuficiência da arte, a teoria de Schlegel aponta tendências dos movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX, momento em que a literatura efetivamente responderá a questões que derivem de sua própria prática ficcional. A romantização da ironia (o distanciamento irônico) foi um recurso expressivo utilizado por contemporâneos de Schlegel (Tieck) e por românticos de gerações posteriores (E. T. A. Hoffmann). Outros elementos do programa romântico alemão estão relacionados com a idealização da religião e da infância, com o interesse pela mitologia, pelo passado histórico e pela poesia popular. O interesse pelo passado histórico e a coleta e organização de lendas e canções populares é um ponto de contato entre os romantismos alemão e brasileiro, visto que o processo de construção da identidade nacional fez com que os literatos se servissem da pesquisa folclórica, etnográfica e histórica na escritura de *romances brasileiros*, assunto a ser tratado no próximo capítulo através dos textos críticos de José de Alencar.

1.3 NOVA VELHA MODA DO DÂNDI

França. Últimas décadas do século XVIII. O período é marcado pela eclosão da Revolução Francesa. Passada a euforia inicial percebe-se que, apesar de o regime ter sido alterado, as formas de tirania e exploração não haviam sido extirpadas. Detentora dos novos modos de produção e politicamente endossada, a burguesia deixa claro que os interesses mercantilistas determinariam o destino coletivo. A oscilação entre a materialidade capitalista e o espírito aristocrático fará com que as obras artísticas apresentem a interpenetração de dois mundos, um determinado pelo progresso científico, o outro, alicerçado nas ruínas culturais da nobreza e da tradição cristã. O romance moderno encampará tanto a euforia quanto a desconfiança em relação às benesses da modernidade, pois para atender a frivolidade de uma classe que se quer prestigiada, o ritmo vertiginoso com que os romances passam a ser escritos gera o efeito inverso ao utilitarismo que a burguesia agrega ao fazer artístico, fazendo com que os literatos encetem uma discussão sobre a profissão de escritor e sobre as condições de criação das obras de arte.

O palco oitocentista, ocupado por personagens de diferentes estratos sociais (*A comédia humana*, de Balzac), em que o romantismo desempenhará o papel de anjo e demônio (*As flores do mal*, de Baudelaire), terá como cenografia e indumentária a consciência histórica, não mais iluminada pela atemporalidade divina, mas pela hegemonia dos valores burgueses e pelas novas técnicas de produção, desvelando uma especificidade em relação à percepção do presente:

[...] o presente é, por assim dizer, em princípio e em essência, algo não acabado: ele exige uma continuidade com todo o seu ser. Ele marcha para o futuro e, quanto mais ativa e conscientemente ele vai adiante, para este futuro, tanto mais sensível e mais notável é o seu caráter de inacabado. [...] Para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam, se bem que, no início, ainda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real, com um único processo, inacabado, que abarca todas as coisas (BAKHTIN, 1993, p.419).

O caráter inacabado do presente corrobora o caráter heteróclito do romance. Assim como o presente caminha para o devir, abarcando todas as coisas, a forma romance não só engendra procedimentos como o realismo formal, como também tem a capacidade de absorver, no bojo das inovações estéticas, diferentes convenções da tradição literária; admitindo uma variedade de gêneros e de recursos expressivos, o romance é

a forma eminente na figuração das oscilações sociais, realizando a síntese do *novo*. A ausência de normatividade que caracteriza o romance enquanto forma é homóloga à consciência histórica que constitui um presente evanescente, destacando a qualidade proteiforme do romance. Nesse processo, os diferentes romantismos não instauram necessariamente uma ruptura com a Antiguidade, mas uma nova forma de abordagem artística em que o acúmulo do conhecimento é considerado, em que o *novo* nasce como tradição; o historicismo exercido pelo romantismo rege um presente em que subjaz o devir, sustentando a tradição do *novo*: a tradição moderna. A irrupção da nova tradição pode ser claramente identificada na obra de Baudelaire, pois, conforme atesta Compagnon (2010a, p.232), a "modernidade" baudelairiana "[...] propõe extrair do efêmero uma arte digna da Antiguidade". Diferentemente do que ocorre na Alemanha, em que o movimento romântico é pontuado pela ação de grupos de diferentes cidades, o processo revolucionário na França enseja a concentração intelectual em Paris, fazendo com que o intercâmbio entre os criadores e as diferentes expressões artísticas seja favorecido, fator que torna Paris a cidade-personagem sob a mira do flâneur.¹⁴

Na explanação do conceito de belo, presente na primeira seção de *O pintor da vida moderna* (1868), Baudelaire utiliza uma imagem que evoca o preceito cristão da cisão entre corpo e alma: "A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se tal lhes agrada, a parte eternamente subsistente como alma da arte, e o elemento variável como seu corpo" (BAUDELAIRE, 1941, p.15). Estabelecendo novos conteúdos a partir de velhas formas de erudição, a estrutura da poética baudelairiana é desenvolvida através da duplicidade contida nas ideias e nas imagens, enfatizada pela repetição do oximoro, que, segundo Friedrich (1978, p.46), é "uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos da alma". Se a desconfiança em relação à modernidade, focada na resistência à banalização da arte, compõe a ossatura dessa poética, a dupla natureza do belo é a pele que reveste sua ossatura. Outro componente a ser ressaltado é o dandismo, pois o modo de ver do dândi funciona como elo entre o transitório e o eterno, entre a tradição e o *novo*. O dândi será

¹⁴ "No fim do ensaio de Baudelaire sobre Marceline Desbordes-Valmore surge o *promeneur* que passeia pela paisagem ajardinada de sua poesia; abrem-se diante dele as perspectivas do passado e do futuro. [...] O *promeneur* já não consegue passear por prazer: ele foge para as sombras da cidade, tornando-se flâneur" (BENJAMIN, 2006, p.485).

identificado ao próprio artista moderno, ao irredimível flâneur que se abriga nas sombras da cidade. Estendendo ao máximo a tensão romântica entre gênio e sociedade, o dândi encarna a potência da fantasia emoldurada pela decadência da cultura aristocrática, vivendo em constante colisão com a modernidade. O dandismo será a veia por onde circularão a melancolia e a negatividade, esta sedimentada no "satanismo".¹⁵

Os estilhaços do cristianismo reforçam a condenação do eu-lírico, pois "o paradoxo mais íntimo da modernidade é o fato de que a paixão do presente, à qual ela se identifica, deva também ser compreendida como um calvário" (COMPAGNON, 2010b, p.31). Percebe-se que a satisfação da condenação não está na redenção, mas na negação da esperança, que torna possível o desrecalque do mal. Assim, a condenação à modernidade destaca o problema da automatização da faculdade imaginativa, motivo pelo qual a *teoria racional e histórica do belo* apresenta a exposição dos elementos responsáveis pela criação de uma nova "arte digna da Antiguidade":

O belo é formado por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, o qual será, se assim se quiser, sucessiva ou simultaneamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro agradável, sedutor, aperitivo, do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, impossível de se apreciar, não adaptado e não apropriado à natureza humana (BAUDELAIRE, 1941, p.14).

Dois elementos atuam na formulação do conceito de belo, sendo que o elemento circunstancial responde ao presente, porque contendo a carga histórica é variável (moda, moral, costumes); o outro elemento, eterno e invariável, fixa a capacidade humana de inventar. O elemento eterno é entendido como a capacidade que o sujeito criativo possui de capturar poeticamente o efêmero no histórico. Na definição de modernidade dada por Baudelaire percebe-se, assim como no conceito de belo, a indicação de um aspecto correspondente ao eterno e outro correspondente ao presente: "A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da

¹⁵ "Não se pode conceber Baudelaire sem o Cristianismo. Mas o poeta já não é cristão. Este fato não se vê contestado por seu "satanismo" tantas vezes descrito. Quem se sabe fascinado por Satanás traz, na verdade, estigmas cristãos; mas isto é muito distinto da fé cristã na redenção" (FRIEDRICH, 1978, p.46).

arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 1941, p.29); trata-se então de "[...] extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório" (p.28). Verifica-se que, na formulação do conceito de belo e na definição de modernidade, o histórico interage com o racional/criativo, pois sem o segundo elemento (histórico), o primeiro elemento (a fantasia) "seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana". Na concepção de Baudelaire, o belo é responsável por transformar a ruína contemporânea em arte, sendo o elemento eterno a ação da fantasia, "cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar". O *novo* opera o histórico através da fantasia, balizada pelo modo de ver do dândi, que entende o progresso menos como evolução que como fator de embotamento da faculdade imaginativa.

A tensão entre o modo de ver do dândi e a dinâmica da modernidade é explorada no poema em prosa "Perda da auréola":

– Ih, que é isso, você por aqui, meu caro! Você, neste lugar ruim! Você, bebedor de quintessências; você, comedor de ambrosia? Realmente há de que me surpreender.
 – Meu caro, você conhece meu terror aos cavalos e carruagens. Agorinha, enquanto atravessava às pressas o bulevar e saltitava na lama através desse caos móvel, onde a morte vem a galope de todos os lados e ao mesmo tempo, minha auréola deslizou-me pela testa, num movimento brusco, e caiu na sujeira do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias que quebrar meus ossos. E depois, disse comigo, há males que vêm para o bem. Agora eu podia passear incógnito, fazer ações vis e entregar-me à crápula como os simples mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, como está vendo (BAUDELAIRE, 2010, p.117).

A perda da auréola significa o aniquilamento da capacidade criativa, indicando o nivelamento dos indivíduos. O utilitarismo burguês é figurado pelo "caos móvel, onde a morte vem a galope de todos os lados e ao mesmo tempo". A autoironia está contida no fato de o narrador se tornar um incógnito cuja fantasia é tão rasa quanto o macadame repulsivo em que jaz a auréola. No tempo insuflado pelo progresso, a aura da arte e da faculdade imaginativa são as insígnias que o poeta deixa na lama para se disfarçar transeunte, engrenagem ambulante que compõe a frenética paisagem do bulevar.

No conceito de belo de Baudelaire, o tempo acelera-se fazendo com que o eterno permaneça não mais como verdade imutável, mas como desdobramento

formal, como campo de operação da fantasia, razão pela qual o dândi é um "[...] solitário dotado duma activa imaginação, sempre em viagem através do *grande deserto de homens* [...]" (BAUDELAIRE, 1941, p.28 – grifo no original). Baudelaire é também romântico porque sua produção incorpora elementos que adquirem expressividade poética se trabalhados em suas constantes tensões, evidenciando os conflitos entre vida e espírito, história e eternidade, solidão e sociedade, revolução e tradição.

1.3.1 Numa mão, História, na outra, ficção

As diferenças entre ficção e mentira são iluminadas pelo caminho que o romance realizou até se deparar, no século XIX, com a concorrência do Código Civil e com a prescrição do objetivismo.¹⁶ Embora a literatura protagonize a cena do século XIX, também nesse momento o veto à ficção ocorrerá, pois, sob a guarda do positivismo, o realismo e o naturalismo apontarão o prazo de validade da fantasia propalada pelo romantismo. A disposição realista do romance e a própria natureza da atividade literária, que estabelece interface com outras áreas do conhecimento, farão com que, muitas vezes, a ficção leve um puxão de orelha por não se restringir ao insumo factual/científico. Balzac adverte no prefácio à *Comédia humana* (1842): "Fiz mais do que um historiador, sou mais livre" (BALZAC, 2006, p.33). Por um lado, a sentença do escritor francês expõe a autossuficiência criativa/reflexiva solidificada pelo conceito de gênio, por outro, indica o perigo de subtrair da ficção aquilo que a caracteriza enquanto arte, pois alerta para engano de o criador confundir história com História.

Ao discorrer sobre a "ligação orgânica entre homem e história" na obra de Balzac, Auerbach (1987, p.430) afirma que o escritor francês "[...] considera a sua atividade criativa e artística como uma atividade histórico-interpretativa, de natureza

¹⁶ Sobre a maneira como o romance reagiu às "intrigas" de diferentes épocas: "Todos os inimigos do romance o acusaram de ser enganador; o romance reagiu ou com garantias periódicas de fidelidade à verdade (a fidelidade à verdade histórica no século XVI e no XVII; a moda das *mémoires*, a convocação 'às últimas notícias da imprensa' e as técnicas de estenografia no século XVIII inglês; a concorrência ao Código Civil, o diagnóstico científico da segunda metade do século XIX etc.) ou com uma reflexão sobre as diferenças entre ficção e mentira" (SITI, 2009, p.182).

mesmo histórico-filosófica [...]". Auerbach apura o sentido que o termo *history* apresenta no *Avant-propos*, dizendo não se tratar "[...] da investigação científica de acontecimentos ocorridos, mas de uma invenção relativamente livre; não se trata de *history*, mas de *fiction* [...]; não se trata, de forma alguma do passado, mas do presente contemporâneo [...]" (p.429-430). Auerbach também chama a atenção para o fato de o cotidiano passar a ser problematizado, decorrendo, desse novo tratamento da realidade, "[...] o desenvolvimento progressivo de uma espécie totalmente nova de estilo sério ou, se se quiser, elevado [...]" (p.431); verifica-se que a fusão de gêneros proposta por Schlegel gera desdobramentos, sendo identificada no desenvolvimento do novo estilo sério apresentado nas obras de Balzac e Stendhal:

A irrupção da seriedade trágica e existencial no Realismo, tal como a constatamos em Stendhal e Balzac, está, sem dúvida, em estreita correlação com o movimento romântico da mistura de estilos, designado pelo *slogan* "Shakespeare contra Racine", e considero a forma de Stendhal e Balzac, a mistura do sério com a realidade cotidiana, muito mais decisiva, autêntica, importante, do que a do grupo de Victor Hugo, que queria unir o sublime ao grotesco (AUERBACH, 1987, p.431).

Opondo-se à rigidez das regras de composição do classicismo e do modelo racionalista do iluminismo, o procedimento notado através do novo estilo sério indicado por Auerbach, derivado da fusão de gêneros proposta pelos românticos alemães, faz com que a modalidade de realismo presente na obra de Balzac una o trágico ao cotidiano.¹⁷ A mistura de cotidiano e realismo (*Altäglich-Realistische*), contida no termo *history*, instaura a problematização do presente, deslocando o estilo elevado, que compõe a tragédia e a epopeia, para a figuração do cotidiano no romance. Pensando no desdobramento que a fusão de gêneros apresenta na obra de Balzac, parece ser possível imaginar que *A comédia humana*, cuja planta floresce num presente em aberto, se aproxime do princípio estético romântico do fragmento,

¹⁷ Leopoldo Waizbort (2013, p.143) esclarece que Auerbach entende "realismo" não como conceito, mas como categoria capaz de incorporar a dinâmica imanente ao processo histórico: "Se sugeri que o 'realismo' não é, para Auerbach, um conceito é porque ele manifestou recorrentemente sua desconfiança perante conceitos: em geral, eles não dão conta dos processos e das dinâmicas, precisamente aquilo que pretendia investigar. Suas categorias precisam ser móveis, lábeis e plásticas, e é por isso que a ideia de realismo é substituída pela questão das modalidades de realismo".

daí, o que parece desconjuntado na obra de Balzac, pode, na verdade, compor o efeito labiríntico, de via trágica, da moderna sociedade francesa.

1.3.2 As auréolas poéticas de Hugo e Chateaubriand

Ao longo deste capítulo foi exposta a transformação da sensibilidade artística responsável por destacar a expressão da individualidade, o apelo à originalidade e a apoteose de um determinado tipo de sujeito: o gênio moderno. A percepção do tempo também alterou-se, ocasionando a consciência de um presente evanescente. Entretanto, em meio a tantas transformações, o dogma cristão que cinde corpo e alma persistiu na produção metalinguística do século XIX, unindo o que as regras do decoro clássico separavam. Assim, as acepções "corpo" e "alma" equivalem aos substantivos "natureza" (no sentido de meio material, ambiente concreto) e "fantasia" (qualificando a atividade da imaginação), respectivamente. Tais acepções também estabelecem correspondência com os estilos baixo e alto, oriundos da poética aristotélica. Neste sentido, no prefácio de *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, nota-se que o preceito da cisão entre corpo e alma revestirá o argumento da mistura de gêneros, pois, afirma Hugo que o ser humano é o elo entre o meio espiritual e o meio mundano e que ambos os meios atuam na constituição da *poesia completa*:

Esta religião [o cristianismo] é completa porque é verdadeira; entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente a moral. E de início, como primeiras verdades, ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, outra do céu. Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres que abraçam a criação, da série dos seres materiais e da série dos seres incorpóreos, a primeira, partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para chegar em Deus (HUGO, 1988, p.21).

Adquirindo tons do corolário cristão e apresentando a melancolia como elemento distintivo da sensibilidade moderna, a proposição estética de Hugo calca a fusão de gêneros na harmonização dos contrários, misturando o sublime e o grotesco. Cimentada pela moral cristã, a condição dúplice do homem é o argumento utilizado para tornar possível a "[...] fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime" (HUGO, 1988, p.26-27). Na interação entre as categorias material e incorpórea, Hugo indica a principal diferença entre a literatura clássica (destina o estilo baixo somente para a comédia, cabendo o estilo elevado à tragédia e à epopeia) e a literatura romântica (mistura o estilo baixo e o elevado).

Resguardando a pureza da alma das vicissitudes da matéria, o preceito cristão possibilita a criação de um contraste (sublime/grotesco) que determina a liga entre a arte e a natureza – esta entendida como manifestação do divino, não como ambiente derivado do estado da cultura, emergindo o “real” dessa união entre natureza e arte, que é efetuada através do drama:

A poesia nascida no cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo que está na natureza está na arte (HUGO, 1988, p.42).

Ao expor a teoria do grotesco, Hugo (1988, p.33) enfatiza que o feio "[...] é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem [como faz a alma], mas com toda a criação. É por isso que ele [o grotesco] nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos". A incompletude agregada ao grotesco é geradora de novidade, dessa forma, os Modernos (Shakespeare, por exemplo) entreveem que o feio "[...] está por toda a parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo" (p.29-30). Por ser o drama herdeiro da poesia do cristianismo, o belo reside no equilíbrio entre o sublime e o grotesco, pois na *poesia completa* o cômico não prevalece sobre o trágico e vice-versa. Isso significa que o predicado "real" consiste nesta cesura de princípios opostos (corpo/alma) com os quais a existência humana se embate. O "real" inscreve-se no gládio do homem para equilibrar as solicitações do corpo (do baixo) e

da alma (do elevado), entretanto, no drama, a harmonia entre o sublime e o grotesco não significa que a realidade será problematizada, tal qual Auerbach identifica nas obras de Stendhal e Balzac. Pois, em Hugo, o "real" corresponde menos ao presente contemporâneo que à verdade cristã.

Aproximando o pensamento de Baudelaire do pensamento de Hugo para, em seguida, atestar a diferença de suas concepções, observa-se que a formulação de ambas as teorias se baseia em uma complementaridade estabelecida através da oposição entre dois elementos. Baudelaire expressa que "a dualidade da arte [a fantasia conjugada ao histórico] é uma consequência fatal da dualidade do homem [o espiritual e o material]"; Hugo diz que "tudo que está na natureza [o incorpóreo e o material] está na arte [o sublime e o grotesco]". Ambas as teorias não escapam à especulação da teologia cristã, contudo, os discursos metalinguísticos dos dois escritores (*O pintor da vida moderna* e o prefácio de *Cromwell*) diferem no fato de Baudelaire retirar a moral do âmbito da criação literária, ressaltando a paixão que a modernidade tem pelo *novo*, motivo pelo qual o legado cristão se apresenta como estigma e não como fundamento; já a ênfase de Hugo está posta no caráter "real" do drama, que, assim como o cristianismo, põe a humanidade em contato com a verdade, pois "ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, outra do céu". Por esse motivo, declarando-se historiador, e não crítico, pois atesta fatos, isto é, apelando para o discurso histórico com a intenção de marcar a veracidade de sua exposição, Hugo (1988, p.37) defende as três idades da poesia, "[...] das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopeia, o drama. [...] A ode vive do ideal, a epopeia do grandioso, o drama do real".

Hugo embarca no espírito da originalidade romântica apresentando, de maneira diversa, perspectivas estéticas vistas em Schiller e Schlegel. De Schiller, o escritor francês retoma a ideia da íntima união entre o ingênuo e o sentimental, extraindo daí a harmonia dos contrários imprescindível à realização da *poesia completa*; de Schlegel, Hugo capta a fusão de gêneros que configurará a mescla do grotesco e do sublime, misturando o cômico ao drama.

O prefácio de *Cromwell* também coaduna as ideias que Chateaubriand apresenta em *O gênio do cristianismo*, obra de 1802 que teve ampla repercussão no romantismo francês. Focada no código das Sagradas Escrituras, em textos da Antiguidade e de poetas modernos, "Poética do cristianismo" é o título da segunda

parte de *O gênio do cristianismo* e explora o arrebatamento da fé cristã, amplificada através de exemplos de obras literárias. O corolário cristão das poéticas de Hugo e Chateaubriand ecoará no romantismo brasileiro; Alceu Amoroso Lima informa que a primeira tradução de *O gênio do cristianismo* foi feita no Brasil em 1849,¹⁸ também indicando como, na obra de Chateaubriand, a fé cristã é composta através da sentimentalidade:

A fé que Chateaubriand representa é muito mais sentimental que racional. A apologética que este livro inicia, nos tempos modernos, também é do mesmo tipo. É uma apologética histórica, estética, afectiva, idealista. Tem toda a fragilidade de uma apologia baseada no coração. Mas igualmente toda a repercussão que possuem as coisas do sentimento (LIMA, 1949, p.xi).

Dessa sentimentalidade cristã destaca-se a moral que a instrução francesa lega ao romantismo brasileiro. Chateaubriand também versará sobre o belo, que define como "belo ideal", segmentando-o em duas categorias: belo ideal *moral* e belo ideal *físico*:

Pode, pois, definir-se o belo ideal a arte de *escolher e ocultar*. Esta definição aplica-se igualmente ao belo ideal *moral* e ao belo ideal *físico*. Este forma ocultando com dexteridade a parte defeituosa dos objectos; aquele, roubando à vista certos lados fracos da alma: a *alma* tem necessidades pudibundas e baixeiras como o corpo (CHATEAUBRIAND, 1949, p.238 – grifo no original).

Na definição de belo de Chateaubriand, a destreza do poeta em *escolher e ocultar* tem o efeito de aplinar os defeitos morais da humanidade e os defeitos estéticos dos objetos. Assim, a arte deve abrigar a civilidade através do ideal de beleza cristão, pois a "verdadeira religião ensina-nos que não é pela força do corpo que o homem se deve medir, mas pela grandeza da alma" (CHATEAUBRIAND, 1949, p.240). Trata-se então de encorajar a prática do bem, promovendo exemplos de retidão e abnegação, visto que o cristianismo revelou "a nossa dupla natureza e

¹⁸ "O volume primeiro, o único, creio eu, que dessa tradução do Padre Mariano de Santa Rosa de Lima foi publicado, apareceu na Bahia, em 1849, na tipografia de Epifânio Pedrosa [...]" (LIMA, 1949, p.xv). Informação presente no prefácio à edição de *O gênio do cristianismo* publicada pela Clássicos Jackson, cuja tradução foi feita em 1858 por Camilo Castelo Branco e finalizada por Augusto Soromenho.

mostrou as contradições do nosso ser, mostrando o sublime e o ínfimo do nosso coração [...]" (p.246).

Na poética de Chateaubriand, a poesia é autêntica desde que possa ensinar sobre a moral concernente ao ser humano civilizado, sendo a nacionalidade orquestrada pela oscilação entre a universalidade estamental clássica e a regência individual do romantismo, conforme aponta Costa Lima ao discorrer sobre *Essai sur la littérature anglaise*:

[...] o princípio da nação, o critério político da nacionalidade deixa de ser um elemento secundário ou paralelo, para se converter na pedra angular da mecânica judicativa. A tal ponto isso sucede que poderá mesmo surpreender o anacronismo do julgamento de Chateaubriand, que trata a situação medieval como se abordasse a Europa do momento. É por fazer *tabula rasa* das diferenças entre os períodos históricos que Chateaubriand não só toma o espírito nacional como critério fecundador da qualidade artística, quanto acusa a influência estrangeira de provocadora de falsidades, a exemplo do que teria sucedido na própria Inglaterra medieval, cujas composições saxônicas teriam perdido "sua originalidade nativa" pela introdução da "poesia provençal e francesa" (COSTA LIMA, 1984, p.51).

O pensamento de Chateaubriand não reconhece o processo que envolve as diferenças históricas desveladas pelo romantismo, visto que ao mostrar aderência à autonomia do sujeito criativo também defende a reprodução de modelos clássicos provenientes dos séculos XVI e XVII. Por esse motivo, a nacionalidade adquire ares defensivos, atuando "como a única entidade estritamente real. Esta substancialização da nacionalidade já por si revela como, no século XIX, a historiografia literária se torna indissociavelmente ligada aos interesses e valores do Estado nacional" (COSTA LIMA, 1984, p.52).

O cunho sentimental da apologética de Chateaubriand e a veracidade histórica com que Hugo configura a *poesia completa* são percebidos, na escritura de Alencar, através do rescaldo moral do homem que deve se medir pela grandeza da alma.¹⁹ Porém, no projeto literário alencarino, o tratamento da nacionalidade foi

¹⁹ Em *Como e porque sou romancista*, Alencar (1965a, p.107-110) indica os modelos em que se baseou para estudar a composição do gênero romance: "A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura [Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo], achava-me preparado para ela"; também informa os livros com os quais principiou sua formação de leitor: "Esta mesma escassez [a biblioteca familiar era composta de poucas obras, entre as quais *Amanda* e *Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas* e *Celestina*], e a necessidade de reler uma e muitas

distinto, pois não houve desconsideração de elementos culturais e linguísticos exógenos na composição da fatura, rendendo a figuração da *cor local* polêmicas que imbricaram questões de natureza política com questões de natureza estética. Destarte, tendo em vista o panorama até aqui esboçado, a produção metalinguística que versa sobre o modo de expressão da literatura brasileira será analisada a seguir, com o propósito de demonstrar que, na obra alencarina, "a natureza não é apenas fonte de 'instinto da pátria', como sugere Chateaubriand, mas o próprio elemento diferenciador da nacionalidade" (MARTINS, 1997, p.65). Pois a natureza é o ponto de partida para a reflexão de um projeto literário em que a ficção fantasia a História, de modo que esta seja percebida com todo ócio e ludicidade que aquela permite – como adverte o prólogo de *Iracema*: “Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado” (ALENCAR, 1965b, p.45).

CAPÍTULO 2

A ESCRITURA DE JOSÉ DE ALENCAR E AS QUESTÕES POLÍTICO-LITERÁRIAS DO ROMANTISMO BRASILEIRO

2.1 ÁGUAS DE LITERATURA E HISTÓRIA

No período Regencial eclodiram diversos movimentos populares entre os anos 1835 e 1845 (Cabanagem, Balaiada, Sabinada, Revolução Farroupilha), fazendo com que as ações políticas tentassem resolver os conflitos através da centralização do poder, razão pela qual foi lançada a ideia de um sentimento de comunhão nacional que garantiria, mesmo que simbolicamente, a coesão da pátria amada Brasil. A cena cultural é comandada pela recente independência, regida pela sintonia antilusitana que integra o Novo Mundo ao incremento civilizatório, com o adendo de versão melhorada por causa do eflúvio edênico (clima temperado, água em abundância, o verde imutável das folhagens, o perfume da flora).²⁰ O culto da unidade nacional alastra-se principalmente com a criação, em 1838, do IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Segundo o historiador Francisco Paz (1996), por constituir um espaço de natureza científica cuja neutralidade desvinculava a compleição político-partidária, o IHGB supriria a necessidade de um mapeamento do território brasileiro, agregando aos estudos e pesquisas realizados pelo órgão a construção de um sentimento de pertencimento pátrio, que resguardava a graça do Estado Nacional. Eis o substrato da *brasilidade*.

²⁰ Os motivos paradisíacos, que persistem na fatura romântica através da hipérbole, são abrandados nas correspondências quinhentistas: “Seja como for, o quadro que a Nóbrega [Padre Manuel da Nóbrega] inspirou o primeiro contato com o Novo Mundo parece corresponder à sedução que exerciam, em toda parte, ainda em sua época, os velhos motivos edênicos. Mas é mister notar que também corresponde a uma tendência geral, entre seus conterrâneos, ao menos no século XVI, e no Brasil, para reduzi-los constantemente às dimensões do verossímil. Em outras palavras, não se pode afirmar que participassem então os portugueses, menos do que outros povos, daquela sedução universal. O provável, no entanto, é que os motivos edênicos facilmente se refrangiam entre eles, privando-se da primeira intensidade para chegarem ao que se pode chamar sua *atenuação plausível*. Não é talvez sem interesse o exame dessa circunstância e de tudo quanto dela resultou para o desenvolvimento da exploração e colonização do Brasil” (HOLANDA, 2000, p.291-292 – grifo no original).

Responsável por criar laços patrióticos através de uma coesão político-geográfica que não era possível na realidade, o conceito de *brasilidade* foi consolidado através de três eixos: i) construção de uma narrativa histórica marcada pelo culto da unidade; ii) fomento de trabalhos monográficos e da produção historiográfica; iii) lançamento de um projeto de história nacional despojado de interesses lusitanos, que conciliasse o presente e o passado da nação. Vale a pena mencionar que a fundação do IHGB teve o apoio da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, fator que estimula a elaboração de uma narrativa histórica em que o otimismo social suplanta a realidade das condições materiais. A construção do sentimento de pertencimento pátrio marca, portanto, uma ideologia que visava fixar as especificidades de um país tropical sem perder de vista o modelo de civilização europeu. Trocando em miúdos, no Brasil também se confundiu progresso com evolução. O IHGB então "passa a ser o *locus* privilegiado de emissão de um discurso com um dado efeito de verdade. O discurso do/sobre o Brasil" (PAZ, 1996, p.226).

Sob este aspecto, *Como deve se escrever a História do Brasil*, de Karl Friedrich Phillip von Martius, é o trabalho premiado pelo IHGB em 1847, pois o autor suscita o panorama de um passado neutro e adormecido com vista para um futuro promissor.²¹ A relação entre o *topos* romântico da busca das origens e o projeto de história nacional sugerido por Martius (1845, p.388-389) é percebido principalmente na conciliação entre passado e presente, visto que é registrada a necessidade de investigações arqueológicas que buscassem vestígios de monumentos iguais aos encontrados no México e em Quito, abrindo caminho para glória vindoura ao deixar em suspenso a preexistência de civilizações superiores.²²

²¹ É importante mencionar que em 1840 a Revista do IHGB lança o prêmio para o melhor trabalho que proponha a elaboração da história nacional, de 1843 data a redação final de *Como deve se escrever a História do Brasil*, em 1845 a dissertação é publicada e em 1847 é declarada vencedora do prêmio; a precisão das informações sobre as datas tenciona "[...] frisar o quanto se tratava de um projeto caro à época, mantido ao longo da década, manutenção que naturalmente se deve ao modo de circulação de informações, mas também, talvez sobretudo, à sua importância no momento cultural" (WEINHARDT, 1996, p.106).

²² "Como se deve escrever a História do Brasil, texto de natureza pragmática e política, é um elogio às possibilidades do Brasil, país que *ainda* não cumprirá sua tarefa histórica mas reúne inúmeras possibilidades para cumpri-la. Tal compreensão – recorrente na historiografia oitocentista – permite a identificação da identidade nacional e do conceito de *devir*. Ao mesmo tempo que sugere a busca das origens, reforça a ilusão da reconstrução integral do passado. Passado adormecido, portador das possibilidades do presente. Passado neutro, portador das promessas do futuro" (PAZ, 1996, p.234 – grifo no original).

A prerrogativa de despojar a pauta nacional de interesses lusitanos é considerada ao mesmo tempo que o elemento europeu é eleito o dominante da matriz racial, legando o aperfeiçoamento humano à sociedade em formação; sem contudo esquecer o índio e o negro, Martius estampa “a necessidade e a importância de dar atenção às outras classes, aquelas que estão na base da pirâmide social, ainda que seja para dizer-lhes que esperem a sua vez, vão se comportando bem que elas também podem chegar ao topo” (WEINHARDT, 1996, p.107). Essa ojeriza da elite oitocentista, disfarçada em boa vontade vendida a crédito – de que o século XXI ainda se ressente, é percebida neste comentário do narrador de *Til* sobre a personagem Miguel: “Não era ele desses que lançam à conta dos ricos e fartos a culpa de sua pobreza; e se despeitam contra o mundo da ingratidão da fortuna. Aceitava sua condição como um fato natural, e com certa filosofia prática, rara em mancebos” (ALENCAR, 1967, p.32). Isso significa que José de Alencar não foi *apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no bolso, sem parentes importantes*, no âmbito político, foi conservador cuja ideologia pode ser percebida nesta passagem de *O sertanejo*: “[...] os anuns andam em bando, em um tal regime comunista, que até os filhos são promíscuos” (ALENCAR, 1967, p.315). O modo categórico com que o narrador aponta a promiscuidade dos pássaros, explicitando o tipo de desordem ocasionada por um regime em que as diferenças de classe fossem extintas, denota o moralismo elitista oriundo da auréola cristã. Todavia, tal fato não impediu que os romances também apresentassem críticas sobre a constituição da sociedade brasileira, em *Til*, ao contar como João Fera se tornara jagunço, o narrador assevera: “Eles [os assassinos profissionais] foram educados pelos poderosos, como os dogues que se adestravam antigamente para a caça humana, dando-lhes a comer, desde pequenos, carne de índio” (ALENCAR, 1967, p.88).

O estreitamento ideológico entre Martius e Alencar se deve ao fato de ambos serem conservadores, defensores da monarquia buscando amenizar as sentenças das teorias raciais vigentes. Em *O sertanejo*, o narrador fornece a seguinte descrição de Luís Onofre: “Luís Onofre era um produto desse cruzamento de raças a que se deu o nome de coriboca. [...] Tinha a avidez do branco, a astúcia do índio e a submissão do negro (ALENCAR, 1967, p.296). Excetuando o traço pertencente ao índio, nenhuma das outras duas raças apresenta epítetos cobiçáveis. Já Alina é loura de olhos azuis e alva, “fruto dessa anomalia climatológica do sertão

de Quixeramobim onde, sob as mesmas condições atmosféricas [...] se observa aquela notável aberração do tipo cerarense [cabelos e olhos claros e pele rosada], em tudo mais conforme com a influência tropical” (p.223). Ambas as personagens são pobres, ela é agregada da família Campelo, destinada ao casamento com Arnaldo pela vontade do Capitão-mor, ele é assecla de Marcos Fragoso; em Onofre prevalece a astúcia, em Alina, a submissão que a condição de órfã acentua.

Tais pontuações foram feitas para indicar que a questão sobre a influência das raças africanas na formação da sociedade brasileira, se positiva ou negativa, deixada em aberto por Martius, também está presente na criação literária, que, conforme Weinhardt, não ousou fazer muito mais. Pois questionar a teoria da inferioridade racial equivaleria a questionar o regime escravocrata e a autoridade do Império, razão pela qual Isaura é uma escrava branca e a peça de Alencar teve uma crítica parcial:

Alencar escreve uma peça dramática levada à cena em 1860, intitulada *Mãe*, em que uma mulata escrava servia ao filho branco como senhor. O desfecho é trágico. Ela se envenena na hora do reconhecimento, para que ele não seja penalizado socialmente. A crítica da peça foi favorável, mas colocou em destaque a maternidade, não a escravidão (MAGALHÃES *apud* WEINHARDT, 1996, p.112).

A escolha da crítica em destacar a maternidade, apagando a questão escravocrata, fornece uma noção da interdição imposta pela própria sociedade. Fator que parece ter entrado na conta feita por Alencar, pois, ao se desgarrar da carreira de dramaturgo para abraçar a de romancista, que sobretudo se propõe escrever *romances brasileiros*, seria inevitavelmente lido por um público que sustentava mentalidade derivada do enfoque crítico da época.

Neste sentido, ao versar sobre a criação do teatro nacional utilizando como exemplo a construção da comédia *O demônio familiar*, pensada a partir dos recursos expressivos que Alexandre Dumas Filho realizou em seus textos dramáticos, Alencar pontua aspectos de uma nova experiência cênica, que antagoniza o hábito de os espectadores rirem de convenções cômicas “grosseiras”:

O “jogo de cena”, como se diz em arte dramática, eis a criação de Dumas; seus personagens movem-se, falam, pensam como se

fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem; e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas (ALENCAR, 1965a, p.126-127).²³

Em contraponto aos lances demasiados dramáticos, Alencar enfatiza a naturalidade com que a ação cênica deve ser desenvolvida, também registrando que, aplicada aos textos, tal naturalidade promove um “daquerreótipo moral” da vida da família e da sociedade. Sob tal aspecto, *As asas de um anjo*, que traz o tema da prostituição redimida (obra da qual foi extraído material para a escritura de *Lucíola*), é impedida de ser representada por expor o vício contido nos costumes da sociedade fluminense. Em resposta ao ato policial que impediu a apresentação da peça, Alencar escreve um texto em que cita os motivos pelos quais uma obra poderia ser censurada: “A lei menciona três causas de proibição de uma obra dramática, e são: o ataque às autoridades constituídas, o desrespeito à religião e a ofensa à moral pública” (ALENCAR, 1974, p.95);²⁴ em seguida, excluindo os dois primeiros motivos como justificativa da ação censória, o escritor argumenta sobre o porquê *As asas de um anjo* não poderia ser acusada de imoral, explicitando que a punição do vício é o pensamento que estrutura a obra e também comentando tópicos de construção tais como a linguagem das personagens e o “jogo cênico”. Outro texto é escrito em 29 de novembro de 1859, na forma de advertência e prólogo da primeira edição de *As asas de um anjo*, no qual é abordado o “realismo” contido na obra: “A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma” (ALENCAR, 1974, p.93). O aspecto mimético através do qual a realidade é figurada já havia sido registrado na carta a Francisco Otaviano, pois, quando explica a inovação dramatúrgica de Dumas, Alencar almeja que o repertório da “comédia brasileira” compartilhe esteticamente a “naturalidade” apresentada nas peças do escritor francês. A repetição, na citada carta, dos termos “natural” e “naturalidade”, sublinha a operação mimética intrínseca ao trabalho literário (destacando o débito que o romance tem com o real), também mencionada no

²³ Fragmento de “A comédia brasileira”, carta-aberta ao amigo Francisco Otaviano, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 14 de novembro de 1857. Na fortuna crítica do escritor, o texto também é divulgado com o título “Como e porque sou dramaturgo”.

prólogo de *As asas de um anjo*, tendo o escritor “a oportunidade de afirmar sua concepção de literatura como mimesis e de legitimar essa característica do realismo como elemento da modernidade literária da qual nossa literatura não poderia marginalizar-se [...]” (DE MARCO, 1986, p.29).

O pensamento que edifica a obra alencarina é baseado na moral, que respira a mesma atmosfera cristã cuja verdade é exposta no já analisado prefácio de Victor Hugo. Apesar de não ir contra a civilidade filtrada através do cristianismo, a argumentação de Alencar extrapola o emprego do bom-mocismo, porque chama para a discussão crítica elementos internos da construção literária. Destarte, dada a censura que sofreu *As asas de um anjo* e tendo em vista os motivos que Alencar registra no prólogo da obra, é importante apreender que, mesmo que não fosse intenção do escritor apontar a questão escravocrata em *Mãe*, o texto também comporta essa dimensão, isto é, se a crítica contemporânea de Alencar tivesse iluminado a questão escravocrata em detrimento da maternidade, provavelmente mais uma peça teria sido censurada, desta vez, por ataque às autoridades constituídas.

Somado o decoro com o qual a sociedade fluminense exigia ser retratada ao hábito de leitura cultivado pelos romances folhetinescos, intuo que seria ingenuidade de minha parte achar que os tentáculos romanescos do narrador alencarino se desenvolveram somente devido ao afeto conservado pelas leituras dos serões familiares. Talvez, o uso de uma convenção literária que tem raízes medievais funcione para entreter uma sociedade que apresenta características arcaicas, apresentando o romanesco um sarcasmo sub-reptício ao apontar a mentalidade patriarcal, que, ainda naquela altura, exibia vigoroso músculo sob a indumentária moderna.²⁵

²⁴ Publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 22 de junho de 1858.

²⁵ Em “A comédia realista de José de Alencar”, texto que apresenta uma edição de *O demônio familiar*, há a indagação sobre o significado da alforria concedida a Pedro no final da peça; ao citar as posições de Machado de Assis sobre a comédia (crítica ao sistema escravocrata) e de Raimundo Magalhães Júnior (defesa do sistema escravocrata), João Roberto Faria (2003, p.15) coloca: “[...] *O demônio familiar* não aprofunda as críticas a essa instituição, que afinal sustentava a economia do país. Alencar quis mostrar unicamente os inconvenientes da escravidão doméstica, tão comum no Brasil urbano de seu tempo, colocando no centro da ação dramática um escravo travesso, movido por um objetivo fútil. Assim, ele condena esse costume das velhas famílias brasileiras, talvez por duas razões: em primeiro lugar, porque as próprias famílias podiam se tornar vítimas dos escravos domésticos; em segundo, porque se tratava de costume herdado da tradição colonial. Manter o

Finda a breve incursão na dramaturgia de Alencar, o fragmento a seguir pertence à seção que Martius intitula "Os Portuguezes e sua parte na Historia do Brazil", direcionando a atenção para como a ciência e a arte foram desenvolvidas no país a partir da perspectiva europeia e para o papel que os jesuítas tiveram na instrução e implantação de instituições locais. Martius aborda a colonização empreendida através do espírito aventureiro, em que a descoberta de rotas marítimas que visavam fins comerciais com a Índia foi propulsora das grandes navegações. O caráter desbravador, adquirido através das empreitadas marítimas, é o fio condutor para o curso de uma colonização que adentra o interior do país, originando povoados e províncias cuja dinâmica cotidiana fornece o extrato das relações sociais, práticas comerciais, cultura agrária, enfim, operações de desenvolvimento de um sistema que aporta no presente:

Uma tarefa de summo interesse para o historiador pragmático do Brazil será mostrar como ahi se estabeleceram e se desenvolveram as sciencias e artes como reflexo da vida Europêa. O historiador deve transportar nos á casa do colono e cidadão Brasileiro; elle deve mostrar-nos como viviam nos diversos séculos, tanto nas cidades como nos estabelecimentos ruraes, como se formavam as relações do cidadão para com seus visinhos, seus creados e escravos; e finalmente com os freguezes nas transacções commerciaes. Elle deve juntar-nos o estado da igreja, e escola, levar-nos á fazenda, roças plantações e engenhos. Aqui deve apresentar quaes os meios, segundo o systema, com que conhecimento manejavam a economia rústica, lavoura e commercio colonial. Não é destituido de interesse saber-se como e aonde se introduziram pelos colonos, pouco a pouco, arvores e plantas europeas; como, pouco a pouco, se desenvolveu o sistema presente; qual a parte que em todos estes movimentos tiveram a construcção naval, a navegação e o conhecimento dos mares, principalmente d'aquelles que foram sulcados pelos Portuguezes (MARTIUS, 1845, p.394-395).

A descrição da "economia rústica, lavoura e comércio colonial" são aspectos sócio-econômicos que em *O sertanejo* caracterizam as diferenças entre o Brasil e os outros países; tópicos elencados por Martius que são comentados em *O nosso cancionero*, título que reúne as cartas que antecipam a escritura de *O sertanejo*, originalmente publicadas pelo jornal *O Globo*, em 1874. Mantendo o foco na poesia

escravo doméstico, em 1857, era um anacronismo, pelo menos para as famílias modernas dos profissionais liberais que naquela altura viviam de seu trabalho".

popular, as cartas versam sobre a transformação da sintaxe e prosódia da língua portuguesa, assim constituindo o folclore local que, no caso do sertão cearense, é ponteadado pela criação de gado.

A pecuária empreendida no sertão é um aspecto da colonização que distingue as especificidades da cultura brasileira, motivo pelo qual Alencar evoca a crônica colonial afirmando o seguinte: “[...] as diversas espécies de animais domésticos introduzidos pelo colonizadores se propagaram com intensidade; a Providência nos seus impenetráveis desígnios havia preparado a América para a regeneração das raças exaustas do Velho Mundo (1994, p.20-21).²⁶ Alencar continua a discorrer sobre como os animais trazidos pelos colonizadores adquirem características selvagens pelo fato de, após a invasão holandesa, terem se espalhado na vastidão do espaço sertanejo, originando uma cultura diferente do sistema europeu, pois “obrigava o homem a uma luta constante” (p.22). Criado solto, o gado precisa ser domado, também há o gado fugido da fazenda (barbatão), que deve ser capturado para não desencaminhar a manada. Assim, a vida do vaqueiro não repousa na “serenidade e cordura, que são os toques das abegoarias da Europa. Ao contrário, a agitam os entusiasmos e comoções da luta, que lhe imprimem antes um cunho cinegético” (p.24). A luta constitutiva da relação entre o homem e o espaço caracteriza não só a coragem do homem, mas a força do boi, visto que o cunho cinegético corrobora o caráter épico do sertão, auxiliando a construção do tom elevado com o qual também é tratada a matéria narrativa.

Alencar também menciona as “lutas sanguinárias que assolaram a nascente capitania no decurso do século dezoito” (1994, p.22), ocorridas pela ganância dos posseiros em relação aos desafetos gerados pelas concessões de sesmarias, guerras que permanecem na memória sertaneja: “Ainda hoje está viva no sertão a lembrança das horríveis carnificinas, consequências das lutas acirradas dos Montes e Feitosas [...]” (ALENCAR, 1967, p.285). A narrativa de *O sertanejo* então recua

²⁶ A ideia de força advinda da energia da terra é declarada no momento em que um boi está prestes a investir contra Flor: “Entretanto um boi sorubim [...] lançou de longe para a moça, que não o via, um olhar traiçoeiro. Era um animal corpulento, de marca prodigiosa, como raros exemplares se encontram no sertão, hoje que as nossas raças domésticas estão decaídas daquele vigor primitivo que tomaram ao influxo e contacto do novo mundo” (ALENCAR, 1967, p.273). O comentário de as raças não possuírem mais o vigor primevo mostra como, na visão do narrador, o avanço da civilização é estigma de sensaboria similar ao leite aguado que Flor toma em Recife: “– Que bom leite, mamãe Justa! E que saudade que eu tinha dele! O de lá é aguado, não se parece com o nosso!” (p.202).

para 1764, incorporando ao enredo elementos factuais, plasmando o ódio, perpetuado pela luta travada entre famílias rivais, na guerra entre Fragoso e Campelo. Brutalidade motivada por causa da disputa de terras e por desavenças políticas, violência que o narrador indica através da comparação da tirania dos fazendeiros com o despotismo da nobreza medieval:

Assim constituíam-se pelo direito da força uns senhores feudais, porventura mais absolutos do que esses outros de Europa, suscitados na Idade Média por causas idênticas. Traziam séquitos numerosos de valentões; e entretinham a soldo bandos armados, que em certas ocasiões tomavam proporções de pequenos exércitos (ALENCAR, 1967, p.284).

Em relação à menção da violência dos patriarcas, Alencar acrescenta em forma de nota (presente no final do segundo volume), o esclarecimento de que determinada importante família de Inhamuns não está representada na alusão da guerra travada entre Montes e Feitosas, ressaltando que não falaria dessas lutas se elas não pertencessem à História. Curioso notar que, ao cotejar o excerto acima e a referida nota, esta apresenta consideração distinta sobre o grau de violência de ambos os sujeitos, indicando que mais virulentos foram os senhores feudais: “[...] taes excessos eram proprios do tempo, e peiores praticaram na Europa os ascendentes de muitas das principaes familias” (ALENCAR, 1875b, p.340). Afirmação que colide com a exposição de que os patriarcas eram “porventura mais absolutos” que os de Europa. Não estou dizendo que há contradição entre o conteúdo dos fragmentos, mas apontando uma evidência: o arranjo romanesco no romance amplifica os abusos dos senhores da banda tropical do globo. Na batalha final, os exércitos particulares de ambos os fazendeiros (Fragoso e Campelo) mostram como, no sertão, a estratégia bélica ligada à instância citadina cede lugar ao código da valentia, ilustrado na fala de Daniel Ferro, primo de Fragoso: “– Cá no sertão o que decide é a gente e a valentia. O capitão-mor tem uma escolta de cem homens, além dos agregados e escravos da fazenda. Para atacá-lo é preciso aumentar a nossa bandeira” (ALENCAR, 1967, p.329).

O espírito aventureiro português, que a abordagem de Martius considera, é aproveitado por Alencar no modo como a aventura elabora os eventos ficcionais, apresentando o romance a dinâmica beligerante da colonização através da

manipulação da convenção romanesca, que possibilita expor o familismo patriarcal preservado pelos apadrinhamentos e pela violência cuja sinonímia é a valentia. Nesse cenário que a Providência, nos seus impenetráveis desígnios, “prepara a regeneração das raças do Velho Mundo”, são verificados o cunho épico e os motivos edênicos que a crônica histórica reforça, ambos aspectos ligados ao modo imitativo elevado e às imagens apocalípticas que serão analisados no próximo capítulo.

Os tópicos descritos na dissertação de Martius são contemplados na sistematização que Alencar fez de seus romances em "Benção paterna", pois o narrador arma a rede que leva o leitor dos salões da corte ao ermo sertão, das propriedades rurais aos teatros, da temporalidade da conquista ao evento contemporâneo, narrando costumes, culturas de subsistência, características linguísticas, enfim, apresentando a materialidade cultural brasileira.²⁷ Sob este aspecto, ao decupar o texto de Martius com o propósito de estabelecer possíveis paralelos com a ficção histórica, Weinhardt atenta para a hipótese de as ideias ali contidas terem germinado reiteradamente na produção romântica, talvez, no conjunto da literatura brasileira, sublinhando o fato de que

[...] Martius propõe um trabalho eclético, criativo e imaginativo, chamando para dar sua contribuição à história, os estudos linguísticos, etnológicos, arqueológicos e antropológicos. Os literatos deitaram e rolaram nesse espaço. Lembremos as obras indianistas de Alencar e vários dos poemas de Gonçalves Dias (*Os timbiras*, *Poesias americanas*: "Leito de folhas verdes", "I-Juca Pirama", "Marabá", "Canção do tamoio", "O canto do guerreiro") (WEINHARDT, 1996, p.108).

Por apresentar uma síntese das questões político-literárias do período, verifica-se que a dissertação de Martius descerra as balizas românticas do construto alencarino, visto que há uma ideologia de classe orientando o pragmatismo do texto, mas há também, como bem observa Weinhardt, o chamado criativo que permite ao historiador espriar-se em outros ramos do saber. Chamado criativo mais que

²⁷ Martins (2005, p.180) esclarece que a divisão ficcional feita por Alencar não trata de fases do desenvolvimento da literatura brasileira, mas de temas desenvolvidos nos romances, aborígene, histórico e “o tema atual, que denomina a 'infância de nossa literatura', fornecido pela efabulação das formas sociais criadas no país entre o momento da independência e aquele em que o romancista escrevia”; indicando a estruturação de dois eixos organizacionais dessa ficção: o tempo e o cenário.

providente no que se refere ao pregão do *nacionalismo literário*. Espraimento – que toca na concepção universal da poesia romântica de Schlegel – tão ao gosto dos românticos; fundindo prosa e poesia na construção de *Iracema*, combinando poesia natural (*Naturpoesie*) e poesia artística (*Kunstpoesie*) na escritura de *O sertanejo*. Outro ponto a ser destacado no texto de Martius é a relevância da viagem (o próprio Martius viajou pelo interior do Brasil durante três anos), ressaltando "o reconhecimento da importância do cenário" e lembrando que Alencar foi criticado por ser um criador de gabinete, sem contato direto com a realidade narrada (WEINHARDT, 1996, p.112). O embate entre a fantasia romântica e o realismo cerceado pelo objetivismo, que faz com que Alencar seja criticado por distorcer a realidade nos romances, será abordado na última seção deste capítulo, através da análise das críticas contidas nas *Cartas a Cincinnati*. Pois agora interessa saber como a ambiência natural engendra uma nova linguagem, norteadora do projeto literário de José de Alencar.

2.2 ACLIMATAÇÃO NACIONAL: CRESPÚSCULO DO IDEÁRIO ROMÂNTICO

Sobre as polêmicas que focavam a linguagem utilizada na escritura de *romances brasileiros*, Gladstone Chaves de Melo (1972) afirma que não está em questão a existência de uma "língua brasileira", mas de um estilo brasileiro expressado por preferências sintáticas e seleção de vocábulos que traduzam o ambiente nacional. Ao analisar as críticas que Pinheiro Chagas e Antônio Henriques Leal fazem sobre *Iracema*, consistindo estas o registro de insubordinações gramaticais que desrespeitam a língua portuguesa de além-mar, Melo conclui que Alencar respeita as regras gramaticais da língua portuguesa e, inclusive, aproxima-se do estofo classicista de Camões e Alexandre Herculano. Henriques Leal aponta como insubordinações gramaticais o emprego de neologismos e galicismos, a eliminação do artigo, a ausência do pronome oblíquo e a proscrição do pronome reflexo; Pinheiro Chagas indica o abuso de períodos destacados, com frases simples e concisas. A resposta de José de Alencar é dada no "Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*":

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais (ALENCAR, 1965b, p.170).

Alencar sublinha que, além do aspecto político, o aspecto mesológico é preponderante para estabelecer a diferença de sensibilidade entre as nações portuguesa e brasileira, distinção que atua diretamente na expressão da literatura nacional. O escritor afere que não há como exprimir ideias e sentimentos brasileiros através da sensibilidade portuguesa, acirrando uma profícua polêmica, também originada no fato de uma mesma língua constituir a identidade de nações distintas, que compartilham um lastro cultural.

Como já dito, em "Benção Paterna" a produção ficcional é organizada em três divisões temáticas, a primeira (aborígene) é calcada nas lendas e mitos da terra agreste percorrida pelo conquistador; a segunda (histórica) indica a ligação entre o elemento estrangeiro e o meio ambiente; a terceira corresponde ao evento da independência política até o momento da publicação de *Sonhos d'ouro*. Na terceira, há uma ramificação que distingue, nos romances, espaços que ainda não absorveram os costumes estrangeiros de espaços em que a imberbe cultura brasileira é afetada pela "invasão estrangeira" (ALENCAR, 1965a, p.495-496). Interessa ressaltar, na temática histórica, que o intercâmbio se faz entre o conquistador e a natureza, pois, na concepção artística alencarina, a gestação da nova nação está concentrada no efeito que o ambiente natural exerce no elemento estrangeiro. Isso quer dizer que a nação brasileira não é somente apresentada como uma mistura de raças, "[...] mas como produto da ação do ambiente físico sobre o elemento europeu [...]. Desse contato revigorante surgem novos costumes e, o que é fundamental para o escritor consciente do seu instrumento de trabalho, uma nova linguagem [...]" (MARTINS, 2005, p.181). Linguagem que garante a soberania e a distinção da pátria, pois a ação da paisagem sobre o elemento humano é responsável pelo enriquecimento do léxico e pela alteração da língua, cuja prosódia é o aspecto mais evidente das transformações operadas em terras americanas.

A relevância que a ambiência (o clima) possui de distinguir a sensibilidade de cada nação destaca o componente que prevaleceu no processo de construção da

identidade brasileira: a natureza foi extensamente utilizada como elemento de composição das obras. Se por um lado, em consequência da precariedade social, o romantismo brasileiro foi influenciado pelo exotismo natural descrito pelo olhar estrangeiro, tornando-se a carta de Pero Vaz de Caminha o texto abre-alas para a posituação e o tratamento hiperbólico da *cor local*, por outro, no caso da obra alencarina, o meio natural foi principalmente responsável pelo desenvolvimento de uma reflexão que, ao diferenciar a linguagem dos brasileiros da linguagem lusitana, forneceu a matéria-prima para a expressão da literatura nacional. Destarte, conforme os apontamentos já feitos sobre os pontos de contato entre o projeto literário alencarino e o texto de Martius, para além da ideologia de classe que conformou os interesses ligados à construção da nacionalidade, Alencar discutiu sobretudo ficção.

Neste sentido, estudos sobre a aclimação da língua portuguesa e sobre as línguas indígenas são fundamentais para a identificação do patrimônio cultural brasileiro, motivo pelo qual o programa romântico alemão relacionado a um nacionalismo centrado na busca das origens e na valorização da cultura popular repercutiu em solo brasileiro. Tendo em vista a importância das etapas primevas da evolução humana, conforme o postulado rousseauiano, o conceito de *Volkslieder* (canções populares), instaurado por Herder, ilumina a questão que norteia a concepção artística de Alencar:

A língua é um repositório cultural de um povo, fruto de um acúmulo de tradições e criatividade durante séculos e séculos de história, e é através da língua que o conhecimento se torna possível, assim como as diferenças linguísticas refletem diferentes experiências dos povos. A teoria estética de Herder liga-se a ideia de que a poesia constitui um produto de condições naturais e históricas captadas por intermédio de uma experiência do "sentir" (*Gefühl*). Ainda que autônoma, a obra poética está relacionada com seu ambiente gerador, que nela se incorpora e se transforma num "sentir" em si e que, no decorrer do tempo, além de o refletir, também o influencia (FALBEL, 2005, p.43).

O fragmento explana um mecanismo de percepção baseado na experiência do "sentir", em que as canções populares compreendem um organismo autônomo constituinte do âmago de cada nação, abrangendo caracteres que encarnam um *corpus* poético e cultural. É justamente essa consciência que permeia a construção da poética alencarina, que cria a linguagem através da singularidade do meio. O conceito de *Volkslieder* caracteriza um corpo de canções em que "[...] vitalidade,

ritmo, inocência e potência na linguagem nada deixariam a desejar" (BARBOSA, 2009, p.11). Herder acentua nas canções populares características que apontam para a força e a inocência das composições, sugerindo que tais predicados nada deixariam a desejar em relação à arte erudita. Alencar compartilha o pensamento de Herder: "É nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma de uma nação" (1994, p.19); mais adiante: "Disse Garret que o povo também é clássico. Penso eu que devia dizer – o primeiro dos clássicos e igualmente dos gramáticos" (p.22).

O conceito de *Volkslieder* resultou na elaboração de procedimentos expressivos utilizados em diferentes produções do romantismo alemão, por exemplo:

Jacob [Grimm] tentou delimitar o autêntico sentido do “conto popular” (*Volksmärchen*), para ele a mais elevada acepção e a forma original da poesia, do “conto maravilhoso artístico” (*Kunstmärchen*): ao primeiro caso, ele se referia como um ato de criação coletiva da alma popular. O segundo caso constituía a poesia artística (*Kunstpoesie*), resultado de uma preparação subjetiva e pessoal (BARBOSA, 2009, p.13-14).

É sabido que nossa tradição literária não teve uma Idade Média depositária de lendas, canções e contos populares cuja coleta possibilitou a ampliação do conceito renunciado por Herder. Todavia, na carta terceira de *O nosso cancioneiro*, Alencar discorre sobre o restauro do poemeto "O Rabicho da Geralda", de que possuía cinco versões colhidas em diferentes localidades, ressaltando a importância de preservar, na reescritura, o traço primitivo que caracteriza o “sentir” da poesia popular:

Esse traço primitivo e original, como conhecê-lo quem não tem o dom de adivinhar? Aí está justamente a dificuldade; sem uma rigorosa intuição do pensamento, que produziu o poema popular, e do centro em que ele vivia, não é possível conseguir essa ressurreição literária (ALENCAR, 1994, p.39).

Na carta segunda, Alencar expõe como inicia a recuperação do poema “Boi Espaço”, através da memória de Filipe José Ferreira, de mais de oitenta anos, que guardava a música e “compunha a presença e o gesto, pelo teor dramático; e remontava-se ao trecho anterior, e vinha seguindo a letra pela cantoria (p.35). "O Rabicho da Geralda" está presente na segunda parte de *O sertanejo*, nos capítulos

relacionados à monteria promovida por Fragoso, "Dourado" e "A carreira", neste a trova é cantada para celebrar as proezas do vaqueiro, naquele a cantiga é evocada para exaltar as façanhas do boi, em ambos o poema ressuscita o traço vivaz da cultura agreste. O "Boi Espácio" finaliza a primeira parte do romance, em que o capítulo "O aboiar" inicia com a narração da movimentação da fazenda no poente e finda com "os tons doces e melancólicos da cantiga sertaneja" (ALENCAR, 1967, p.253), que Alencar ouvia ao vaqueiro em sua "infância, passada nas cercanias da lagoa Mecejana, [...] quase todas as noites, durante os invernos" (ALENCAR, 1994, p.31).

Ao restaurar os poemas, Alencar parte de acepção similar ao que Jacob Grimm denomina *Volksmärchen*, pois tem que exercer a "rigorosa intuição do pensamento" para preservar a essência popular; depois, ao incorporá-los na narrativa de *O sertanejo*, aproxima-se da operação designada *Kunstpoesie*, visto que além de auxiliar na figuração da pujança do homem, do animal e da paisagem, os poemas também compõem o timbre merencório do narrador que canta um universo perdido. Portanto, a experiência do "sentir" (*Gefühl*), contida no conceito de *Volkslieder*, permite a Alencar identificar a originalidade da poesia pastoril cearense, que não apresenta nenhuma semelhança com o caráter idílico das églogas clássicas, nem com os apólogos que personificam os animais, já que no cancionário cearense o boi figura como herói; os animais apresentam cunho mítico nas lendas sertanejas porque "resumem os entusiasmos dos vaqueiros pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas, e provida mãe que o alimenta e veste" (ALENCAR, 1994, p.52).

Alencar então segue o rastro do boi, tal qual o filho do seo Rigério seguia a vaca vermelha que "seguia, certa; por amor, não por acaso" (ROSA, 1996, p.60).

Nos termos da convenção romântica, a pujança da terra também se presentifica em espaço espiritual gerador de um efeito de revigoramento anímico, em que é nítido o dote que conduz à retidão moral e à abnegação apreciadas por Chateaubriand, impelindo o herói à solidão: "A juventude que prendia mais a donzela [Flor] à sala, por outro lado arrojava mais o sertanejo [Arnaldo] para o deserto" (ALENCAR, 1967, p.322). Esse espaço, em que a natureza opera fins espirituais, é também presente nos romances urbanos, por exemplo, em *Lucíola*:

Quando a noite estava bonita, íamos os três até a Caixa d'Água, ou até os Dous Irmãos, gozar da frescura das árvores e da água corrente. Lúcia reclinava-se ao meu braço, e eu dava a outra mão livre a Ana. Assim caminhávamos, quase sempre mudos e silenciosos, contemplando a beleza das cenas que se desenrolavam aos nossos olhos, ou absorvidos em nossos pensamentos íntimos.

[...]

Outras noites nos sentávamos sobre as pedras do caminho, e eu, respondendo às perguntas de Ana, falava-lhe da natureza, das flores, das árvores, das estrelas, com o entusiasmo e a poesia que as belas criações de Deus despertam em nossa alma (ALENCAR, 1965a, p.319).

Embora não se trate da figuração de um meio "inculto", como em *O sertanejo*, que permite ao vaqueiro enxergar Flor melhor do que se a tivesse diante dos olhos – pois "[...] a fantasia arrebatava-o com a pujança que ela costuma adquirir nos ermos, em comunicação com o infinito que a envolve e a concebe no seio imenso que se chama natureza" (ALENCAR, 1967, p.185) –, o local em que passeiam as personagens, um retiro campestre afastado da corte, nova morada de Lúcia, também apresenta o fenômeno de vigor anímico colado à ideia de infinito.²⁸ Em *Lucíola*, a aproximação com a natureza fornece outro padrão de comportamento às personagens, afetando inclusive o ritmo de leitura do leitor, pois o narrador em primeira pessoa torna-se contemplativo, atento aos sinais harmônicos do entorno. Andamento mui diverso do ritmo que as personagens apresentam no espaço urbano, caracterizado pelo frenesi e por diálogos afiados. Nenhuma ameaça pode alcançar a família que passeia sob o auspício da noite airosa, família esta que não cabe na moldura da corte, tem possibilidade de resistir sob o refolho natural. Natureza que faz renascer Maria da Glória e enterra Lúcia em sua paisagística.

Em relação ao aspecto linguístico, a dicção romântica alencarina agrega ao clima brasileiro o influxo cultural estrangeiro, ocasionando não só o lusotropicalismo de que fala Gilberto Freyre,²⁹ como também a inclusão de “traços de várias

²⁸ "É essa natureza indômita que será valorizada pelo romantismo e convertida num de seus principais *topoi*, difundindo-se não apenas através da literatura como também da pintura" (MARTINS, 1997, p.56), mais adiante: "Segundo a nova sensibilidade, os influxos positivos da natureza não se faziam sentir apenas no âmbito físico, eles eram vistos como um fator de renovação espiritual. [...] Para Irving Babbitt, esse aspecto religioso assumido pelo culto à natureza decorria da sua associação com a ideia de infinito" (p.57).

²⁹ "Alencar [...] revelou-se, em várias de suas páginas, um tropicalista que, para afirmar-se tropical, não precisou de repudiar sistematicamente na herança lusitana do Brasil senão o que essa herança lhe pareceu importar de imposição aos brasileiros, pelos escritores portugueses mais acadêmicos, de

nacionalidades adventícias: é a inglesa, a italiana, a espanhola, [...] e [a] francesa (ALENCAR, 1965a, p.496).³⁰ Haroldo de Campos indica o "movimento regressivo/progressivo" realizado em *Iracema*, que diz respeito à construção poética que entrelaça o tupi e o português, composição híbrida que confere musicalidade ao texto, prosa poética que destaca períodos concisos, sem o uso de conjunções, escritura assindética próxima do projeto estético modernista e desprestigiada pela crítica de Pinheiro Chagas.³¹

Nota-se então que a literatura foi um dos meios mais contundentes para separar a seara brasileira da portuguesa, visto que a questão de uma mesma língua definir a identidade de duas nações afetava o sistema social. Sob este aspecto, Faraco indica que a ousadia linguística de Alencar acalentava certo conservadorismo, pois não privilegiava o uso corrente da majoritária parcela iletrada; também afirma que Alencar teve consciência do problema concernente às questões linguísticas, pois o escritor romântico chamava o bom senso como mediador de uma atitude política que garantisse o estudo empírico sobre aclimação brasileira da língua portuguesa (FARACO, 2008, p.109-130). Apesar do conservadorismo político e da defesa da escravidão, Alencar foi inovador no campo literário, motivo pelo qual o "conservadorismo" apontado por Faraco deve ser considerado a partir da realização estética de Alencar. Assim, o fato de não contemplar o português corrente da maioria iletrada, ao invés de ser visto como uma espécie de limitação, pode, ao contrário, ser entendido como um fator que atesta a tarimba de ficcionista do escritor:

Sobretudo compreendem os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma

uma condição colonial ou subportuguesa, por ele julgada intolerável do ponto de vista da expressão literária ou da linguagem. Em essência, porém, foi um legítimo lusotropical" (FREYRE, 1967, p.x). O texto "José de Alencar renovador das letras e crítico social" integra a série *Romances Ilustrados* de José de Alencar.

³⁰ Ao se defender da crítica de que seus romances são "confeição estrangeira", Alencar (1965a, p.496) comenta sobre a adoção de termos estrangeiros pela sociedade fluminense: "Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e pelas ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães".

³¹ "[...] Alencar, no espaço literário brasileiro, provocou, ao mesmo tempo, um momento antecipador e produtivo. Seu movimento foi regressivo/progressivo, se considerarmos o que vem depois (a "prosa do como", de Pompéia e Clarice Lispector, por um lado; a "carnavalização" macunaímica, em modo paródico-antropofágico, por outro; a radicalização "tupinizante", dentro da vertente "sério-estética", no "lauaretê" de Rosa, num terceiro tempo)" (CAMPOS, 1990, p.72).

nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isso lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino (ALENCAR, 1965a, p.497).

A "missão dos poetas, escritores e artistas", exposta em "Benção paterna", vai enfaticamente ao núcleo principal da construção ficcional, pois os verbos "escoimar", "polir" e "apurar", utilizados como marcas da ação do escritor em relação aos termos que vão despontando no uso corrente, não deixam dúvida sobre a reflexão que envolve a criação da linguagem dos *romances brasileiros*. Mesmo aferrado na defesa da literatura nacional, Alencar, não tendo desprezado o legado de Portugal e de outros países, fez com que fosse ficcionalmente considerada uma série de traços culturais e linguísticos que povoava o imaginário e os costumes brasileiros, pois, "[...] é um dado de nossa história cultural a existência e persistência de muitas formas e temas que remetem às mais antigas tradições europeias, já, de há muito, mortas lá" (MEYER, 2001, p.148).

A súmula do romantismo até aqui versado declara que o romanesco estrutura a dubiedade presente em *O sertanejo*, visto que a obra explora o anacronismo da ordem patriarcal ao mesmo tempo que valoriza o arcaísmo do universo paternalista como fonte da autenticidade cultural brasileira; escolha estética que assinala o "período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade". Não é à toa que, ponderando sobre o movimento modernista vinte anos após a Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade chame José de Alencar de irmão (ANDRADE, 1967, p.238). Pois, o tratamento ficcional das "feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo" é gerido pela reflexão sobre a formação de uma nova linguagem, que engendra a unidade do projeto literário alencarino.

2.3 O ÚLTIMO ROMÂNTICO

No processo de valorização do elemento nacional, cantar a sua terra implica o interesse pelos costumes do campo/do interior e também o registro literário de

diferentes regiões do país. Isso significa que, principalmente após o evento da independência política, a literatura brasileira buscará fontes ainda não contaminadas pela cultura europeia. A forma romance abarcará a totalidade do país erigindo o culto ao nacional, bem como buscará exaltar as particularidades das diferentes regiões do Brasil. A incorporação da paisagem interiorana e a investigação de valores e costumes locais faz com que o romance figure o universo do sertão e engendre a vertente "regionalista", caracterizada pelo auscultamento das regiões brasileiras com o propósito de enfatizar os traços sócio-culturais que as distinguissem entre si.³²

Pioneiro na apresentação da planta "regionalista" é Franklin Távora, que no prefácio de *O cabeleira* (1876) elenca, na esfera da lírica, poetas pertencentes ao Norte (Gonçalves Dias, Odorico Mendes) cujos trabalhos equivalem aos dos poetas do Sul (Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo); também assevera que, no que diz respeito à produção de romances, o Sul granjeia louros (Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Visconde de Taunay) que ao Norte ainda não foi possível conquistar, apesar de haver escritores nortistas de fecundo talento para tal empreitada. José de Alencar é mencionado com o propósito de sublinhar a naturalidade cearense que enverga a produção literária do Sul, em seguida, Távora discorre sobre a distinção entre as literaturas de ambas as regiões:

Quando, pois, está o Sul em tão favoráveis condições, que até conta entre os primeiros luminares das suas letras este distinto cearense, têm os escritores do Norte que verdadeiramente estimam seu torrão, o dever de levantar ainda com luta e esforços os nobres foros dessa grande região, *exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, nova, vívida e louçã* tão ignorada no próprio templo onde se sagram as reputações, assim literárias, como políticas, que se enviam às províncias. Não vai nisto, meu amigo, um baixo sentimento de rivalidade que não aninho *em meu coração brasileiro*. Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. *Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política* (TÁVORA, 1977, p.11 – grifos meus).

³² Conforme elucida Joaquim Maurício Gomes de Almeida, há distinção entre o conceito de *sertanismo* e de *regionalismo*, sendo que, "[...] a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscava enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional"; já o conceito de *sertanismo* tem relação com o termo "sertão" e "[...] designa, de um modo geral em todo o Brasil, as regiões interioranas, de população relativamente rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos" (ALMEIDA, 1981, p.47).

Além da provocação em relação ao *status* que Alencar possui nas letras do Sul, também é evidente, na exposição de Távora, o vulto político que molda a prática literária. Távora menciona seu *coração brasileiro* para amplificar a indicação da segregação política e cultural de uma região que, com o auxílio do nacionalismo romântico, teve seus traços negligenciados em prol da comunhão nacional.³³

Antes da publicação de *O cabeloira*, Távora toma parte em uma polêmica encetada por José Feliciano de Castilho (Cincinato) e assina como Semprônio uma série de cartas publicadas entre os anos 1871 e 1872, no jornal *Questões do dia*.³⁴ Na análise de *Iracema* e *O gaúcho*, é exposto o argumento de que Alencar não é fiel à descrição da natureza e dos costumes indígenas e regionais, dando larga à fantasia ao invés de se ater à observação da realidade. A reiterada menção à imaginação de gabinete de Alencar sustenta os principais apontamentos feitos por Távora, tais como: distorção da realidade, exposição do grotesco no que se refere à natureza, falta de veracidade na utilização de fontes históricas.

Távora rechaça o voo da fantasia alencarina, porém, ao indicar os aspectos responsáveis por dar tons a uma literatura do Norte, recorre ao historicismo romântico quando sugere que os literatos devem *exumar seus tipos legendários, fazer conhecido seus costumes, suas lendas, sua poesia*; a adjetivação *máscula, nova, vívida e louçã*, colada à poesia do Norte, também reforça o enlace da proposição de Távora com o romantismo, pois evidencia caracteres de composição que destacam a força, a originalidade e a fulguração da região. Embora reivindique, no plano estético, fidelidade à realidade e às fontes históricas e, no plano político, o reconhecimento da autossuficiência cultural do Norte através de elementos que o distinguissem do Sul, os caracteres locais continuam a ser literariamente magnificados.³⁵

³³ Candido indica que o desvio promovido por Távora consistiu em relativizar o culto à unidade nacional, pelo qual o nacionalismo romântico foi um dos responsáveis, visto que o movimento auxiliou a atribuir uniformidade a um território culturalmente heterogêneo: "Desvio evidente que, levando-o a dissociar o que era uno e fazer de características regionais princípio de independência, traía de certo modo a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional" (CANDIDO, 2012, p.615).

³⁴ No texto de apresentação de Eduardo Vieira Martins (2011, p.9-11) para a edição, por ele organizada, de *Cartas a Cincinato*, o crítico esclarece que Feliciano de Castilho polemizara com Alencar muito mais por questões políticas que envolviam o projeto da Lei do Ventre Livre, adquirindo a polêmica interface propriamente literária quando Távora nela se insere.

³⁵ Sobre a região amazônica, Távora elabora imagens destoantes, mesclando concepção positivista e ideário romântico: "Referindo-se à natureza, ora adota uma atitude panteísta, de nítida extração romântica, perfeitamente afinada com a de Alencar e dos primeiros românticos, ora expressa uma

O conceito de verossimilhança, na concepção de Távora, confere veracidade ao material literário derivado da observação direta da realidade, advindo da fonte histórica (externa) a coerência da narrativa de costumes; já em Alencar, a coerência é tratada internamente, pois a verossimilhança advém da necessidade de adequação da matéria narrada ao gênero, tratando-se então de verossimilhança discursiva, que não exclui a verossimilhança referencial (MARTINS, 2011, p.13-31). Em *O sertanejo*, a verossimilhança discursiva é construída através do cunho mítico que as vaquejadas estampam na poesia popular, razão pela qual a vestimenta épica do vaqueiro é proporcionada pela matriz folclórica, pois, como já explanado, diferindo da convenção da poesia pastoril grega e romana, as canções cearenses não possuem forma de idílio, não "se inspiram no sentimento lírico, têm cunho épico. São expansões, ou episódios da eterna heróida do homem em luta com a natureza" (ALENCAR, 1994, p.20). A verossimilhança referencial diz respeito às lacunas deixadas pelos relatos históricos, cabendo à faculdade imaginativa do romancista preenchê-las, conforme demonstrado na utilização que Alencar faz da crônica histórica colonial, que reporta o ódio existente entre famílias rivais, para narrar a guerra entre Frágoso e Campelo. Alencar trata, portanto, da transfiguração da realidade sem perder de vista o factual, enquanto Távora empossa o factual abordando a operação ficcional de maneira acessória.³⁶

Neste sentido, *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, pode iluminar a chave da polêmica, porque requer indagação sobre os critérios que definem uma obra como ficção ou a marcam como histórica; tal questionamento clareia as relações entabuladas entre o discurso político e o debate literário, bem como aviva o alerta que Balzac faz ao diferir a atividade do ficcionista da atividade do historiador. No prólogo sobre a obra de Sarmiento, Ricardo Piglia indica como a natureza da ficção é adulterada na formação da literatura argentina, apontamento que também pode ser útil à reflexão sobre o processo de formação do sistema literário brasileiro:

crença no progresso material e técnico como agente modificador e dinamizador do meio natural, reflexo do clima ideológico da geração que despontava então" (ALMEIDA, 1981, p.80).

³⁶ Sobre a experiência literária de Franklin Távora, Lúcia Miguel-Pereira declara: "Tentando ser historiador e romancista, acabou não sendo nem uma coisa nem outra, a despeito de possuir dons de ficcionista e de historiador" (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p.43).

No uso da ficção, encontra-se cifrada de um modo específico a tensão entre política e literatura na Argentina do século XIX. Daria pra dizer que a dificuldade da autonomia da literatura argentina se manifesta sob a forma de uma resistência à ficção. Desde o próprio início da literatura nacional se diz que a ficção é antagônica ao uso político da linguagem. A eficácia da palavra está ligada à verdade, com todas as suas marcas: responsabilidade, necessidade, seriedade, a moral dos acontecimentos, o peso do real. A ficção é associada ao ócio, à gratuidade, ao desvio de sentido, ao que não se pode ensinar (PIGLIA, 2010, p.16).

No Brasil, o campo literário é rondado pela mesma ideia exposta no excerto acima, motivo pelo qual, ao falar sobre a dificuldade de coletar o material do cancionero popular, Alencar menciona a falta de seriedade com que a sociedade encarava a profissão de escritor:

É preciso, porém, não somente gosto destas escavações pacientes, como folga para as empreender; cousas muito difíceis de reunir em um país onde as letras, longe de serem profissão, entram ainda para muita gente no número das futilidades nocivas à reputação do homem grave (ALENCAR, 1994, p.20).

Ambos os fragmentos demonstram como a veracidade colada ao discurso político é valorizada em detrimento do caráter lúdico da ficção. Daí, a autonomia da literatura tropicou em terras brasileiras porque a interdição ao discurso ficcional se mostrou, principalmente, no modo como a criação artística foi atada ao uso político da palavra, que atribuiu à cultura literária a tarefa de instruir.

A construção da *brasilidade* não diferiu da prerrogativa de saneamento da barbárie que Sarmiento expôs em *Facundo*, visto que progresso e evolução são tratados como sinônimos na mesma medida que a ficção é compreendida como antônimo de verdade. Nessa questão, que traz à tona o desdém pela natureza da ficcionalidade, José de Alencar também foi o rebelde de plantão, pois desconstruiu a relação sinonímica entre progresso e evolução ao mesclar ficção cômica e ficção trágica na narrativa de *O sertanejo*; o narrador que tantas vezes compara o ontem e o hoje, dando ganho de causa para o passado, parece apontar o menosprezo daquela sociedade por sua própria cultura, pois zomba de uma comunidade que se ufanava de modismos estrangeiros, que se considerava progressista sem sequer evoluir no critério cultural.

O argumento forte (a distorção da realidade) que Távora usa para desautorizar a fantasia alencarina não emerge somente por causa da ideologia positivista que então despontava, deve-se também ao cultivo dessa mentalidade que restringe o uso da ficção às frinchas abertas pela gravidade política. Destarte, se em *As asas de um anjo* Alencar põe em cena o vício burguês com todo *approach* que o “realismo” possibilita, a polícia interdita a peça e, nos romances que insistem em poetizar a realidade, a crítica aponta o descabelo da fantasia, ficando a criação alencarina...

Ao contrário do que afirmou Távora, a imaginação de gabinete de Alencar não distorceu os costumes e a paisagem do pampa, pois *O gaúcho* apresenta atmosfera semelhante ao ambiente descrito por Sarmiento, em *Facundo*; a ambiência que incide monotonia, condensando o acento inanimado do espaço, está presente no capítulo primeiro de *Facundo* ("Aspecto físico da República Argentina e caracteres, hábitos e ideias que ele engendra") e nas páginas iniciais de *O gaúcho*:

[...] até que no fim, ao sul, o pampa triunfa e ostenta sua fronte lisa e relvosa, infinita, sem delimitação conhecida, sem acidentes notáveis: é a imagem do mar na terra; a terra como o mapa; a terra ainda aguardando que a mandem produzir plantas e sementes de todos os tipos (SARMIENTO, 2010, p.71-72);

O viandante perdido na imensa planície, fica mais que isolado, fica oprimido. Em torno dele faz-se o vácuo: súbita paralisia invade o espaço, que pesa sobre o homem como lívida mortalha. Trabalho de jaspe, embutido na lâmina azul do céu, é a nuvem. O chão semelha a vasta lápida musgosa de extenso pavimento. Por toda a parte a imutabilidade. Nem um bafo para que essa natureza palpite; nem um rumor que simule o balbuciar do deserto. Pasmosa inanição da vida no seio de um alúvio de luz! (ALENCAR, 1959, p.423).

Ambos os autores demonstram a mesma compreensão da soledade impregnada no pampa, em Alencar, o elemento humano é oprimido pelo planalto infundo. A imensidão paisagística, que reforça o insulamento contido no espaço, é notada pelo emprego dos vocábulos "infinita" (*Facundo*) e "vácuo" (*O gaúcho*). Nos dois excertos é patente a ausência de vitalidade do ambiente, no uso da imagem "a terra como o mapa", em *Facundo*; em *O gaúcho*, no uso de termos como "imutabilidade" e "inanição" e com a associação do solo a uma laje sepulcral. O pampa é como um vácuo que aguarda a produção de todas as sementes e plantas. Alencar reafirma os caracteres utilizados

na obra histórica de Sarmiento, reincidindo no ambiente inanimado descrito pelo escritor argentino. Assim como Balzac afirmou que a liberdade de ficcionista lhe permitiu ter feito mais do que faria um historiador, procurei novamente pontuar, no brevíssimo cotejo entre as duas atmosferas pampeiras, que Alencar também evidencia o nome próprio da ficção.

Ao criticar a obra de Alencar, Távora preserva o mesmo propósito inculcado pelo *nacionalismo literário*: exaltar as características telúricas tendo em vista o progresso da pátria. Entretanto, no caso do regionalismo por ele proposto, trata-se especificamente de promover a região Norte (incluso o Nordeste), cuja decadência é causada pela cultura cafeeira do Sul, que suplantara economicamente os canaviais. Além disso, o Norte ainda não havia sido tomado pela cultura estrangeira, razão pelo qual mais no Norte "[...] do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra" (TÁVORA, 1977, p.10). No romantismo brasileiro, verifica-se que a imbricação das questões políticas com as questões estéticas é notada: i) no fato de boa parte dos literatos exercer a magistratura, por agregar credibilidade à malfadada vocação de escritor; ii) na implantação de um projeto de construção da nacionalidade desenvolvido sob a ideia de uma terra messiânica. Todavia, a ideologia de supervalorização da natureza, promovida pelo bloco do *nacionalismo literário*, no romantismo alencarino é estiolada em prol do sentimento que o narrador tem pela natureza. Não se trata de um sentimento parecido com a cantilena de Victor Hugo, apesar da marca moralizante apresentada pela ficção de Alencar; o sentimento que aponto está muito mais próximo do conceito de *Volkslieder* herderiano, visto que há a percepção de que a linguagem brasileira é também fruto da influência que o meio natural exerce no elemento humano. Justamente por causa da dicção romântica – que individualiza a expressão da natureza por esta existir somente através da mediação do sujeito criativo –, a concepção artística de Alencar refere-se ao entrelaçamento do Homem com a energia da terra. Dito de outra maneira, o conceito de *Volkslieder* possibilita a compreensão de que o pensamento que permeia o tratamento ficcional da natureza corresponde ao encontro do poeta com a própria essência da Poesia. Tal concepção artística faz todo o sentido no que diz respeito à ausência de uma Idade Média detentora das origens, pois, por não ser velha a terra americana, a forma romanesca mesclada ao romance possibilita a criação de uma prospecção histórica, instauradora das ruínas que referi na introdução deste trabalho, sendo Alencar

capaz de criar, no conjunto da literatura brasileira, um medievo tropical recheado de mitos e lendas.

Por engendrar a prospecção histórica nos romances, o romanesco funciona como estrutura basilar do construto. A manipulação da convenção romanesca então permite especular sobre José de Alencar ter realizado algo parecido com a ideia de Schlegel, que indicou ser papel do romance criar uma "mitologia indireta" que, por sua vez, estabelecesse nova função social para a arte. Assim, o movimento entre o histórico e o lendário, presente na narrativa alencarina e articulado através do amálgama de romanesco e romance, possibilitou a invenção de um passado com relevo mítico para que a coletividade pudesse mirar. Da viagem que fiz à roda dos pressupostos artísticos no capítulo primeiro, não tive notícia de nenhum escritor que tenha feito tamanha revolução na cultura literária de seu rincão, nem o “pequeno Balzac”.

CAPÍTULO 3

A CONVENÇÃO ROMANESCA NO ARRANJO FICCIONAL DE *O SERTANEJO*

3.1 A SIMBOLOGIA DA BÍBLIA COMO GRAMÁTICA DOS ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS

Ao propor uma epistemologia pertencente ao trabalho crítico, que se serve de um *corpus* criado dentro do próprio campo literário, Northrop Frye (1973) discorre sobre um conjunto de arquétipos que pode ser encontrado na principal fonte do mito da cultura ocidental: a Bíblia.³⁷ Compreendendo o mito como princípio estrutural da poesia,³⁸ Frye evoca a sistematização aristotélica, que organiza os caracteres da personagem segundo os critérios “importante” e “sem importância”, para esclarecer que as ficções “podem ser classificadas, não moralmente, mas pela força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma” (p.39). Tal pressuposto leva à elaboração de cinco modos através dos quais a ficção pode ser pensada: i) mito – o herói é um deus; ii) estória romanesca – o herói possui atributos maravilhosos, mas é humano; iii) imitativo elevado – é o herói da epopeia e da tragédia; iv) imitativo baixo – o herói é um de nós; v) irônico – o herói é inferior em poder ou inteligência a nós. Indo ao encontro de uma erudição que abrange um conjunto de imagens míticas conformador da concepção de Paraíso, o crítico canadense aponta “princípios estruturais da literatura ocidental, no contexto de sua herança clássica e cristã” (p.135).

Os cinco modos (mito, estória romanesca, imitativo elevado, imitativo baixo, irônico) ramificam-se principalmente na ficção cômica, em que o herói é incorporado à sociedade, e na ficção trágica, em que o herói é isolado da sociedade. Na ficção

³⁷ "Os arquétipos são grupos associativos, e diferem dos signos por serem variáveis complexas. Dentro do complexo existe sempre um grande número de associações específicas eruditas, comunicáveis porque sucede que grande número de pessoas, em dada cultura, se familiarizou com elas" (FRYE, 1973, p.105).

³⁸ No que diz respeito a esse postulado teórico, poesia também compreende a obra em prosa.

trágica, os modos ficcionais contêm exemplos de histórias como a de Orfeu e de Cristo (mito), a de Beowulf e de Rolando (estória romanesca), as tragédias gregas (imitativo elevado), *Madame Bovary*, de Flaubert (imitativo baixo) e *Tess*, de T. Hardy (irônico). Na ficção cômica, o tema da salvação, identificado em Dante, é apresentado pelo modo mítico; no modo romanesco estão presentes o idílico e a comédia romântica; no imitativo elevado, obras dos renascentistas e a comédia antiga grega; no imitativo baixo, a comédia nova romana e *Pamela*, de Richardson; no modo irônico, autores como Oscar Wilde e Bernard Shaw. Frye destaca o movimento circular dos modos ficcionais e alerta para o fato de a ironia descender do modo imitativo baixo:

A ironia descende do imitativo baixo: começa com o realismo e a observação imparcial. Mas, ao fazer isso, move-se firmemente em direção ao mito, e contornos obscuros de cerimoniais sacrificiais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela. Os nossos cinco modos evidentemente caminham num círculo. Essa reaparição do mito no irônico é particularmente clara em Kafka e em Joyce (FRYE, 1973, p.48).

A ironia nasce no imitativo baixo, entretanto, já é notada de maneira tênue no imitativo elevado. O movimento circular apresentado pelos modos ficcionais, que implica no retorno da ironia ao mito, indica que a literatura opera em dois pólos, um regido pela verossimilhança, ligado ao que é plausível; outro fundamentado no mito, em que o grau de abstração é total. Sob tais aspectos, Frye assevera que as mudanças sociais não significam exatamente alterações na forma literária, pois o princípio estrutural da poesia, o mito, é uma constante a ser identificada nas narrativas, ou seja, o que ocorre é um processo de adaptação do mito a uma conjuntura social específica. Os arquétipos então são variáveis complexas porque passíveis de mediação cultural, visto que podem ser ressignificados através do *deslocamento*.³⁹

³⁹ *Deslocamento* é um termo emprestado de Freud, que descreve uma das funções do sonho (*displacement*), sendo a outra a condensação (*condensation*). Frye se apropria de terminologias psicanalíticas para formular a ação do *deslocamento* na literatura, que consiste em alterar a estrutura mítica no sentido de torná-la crível, tendo em vista o âmbito da experiência comum e indo em direção ao aceitável; já a *condensação* é a operação que gera opacidade, criando um mundo de metáfora total que não apresenta nenhuma relação específica com o exterior. Sobre a aplicação dos termos *displacement* e *condensation* na teoria elaborada por Frye, consulte o site *The Educated Imagination – A Website Dedicated to Northrop Frye*: <https://macblog.mcmaster.ca/fryeblog/2009/09/15/freud-and-frye/>.

No caso do herói de *O sertanejo*, aplicado o princípio do *deslocamento*, Arnaldo, que combina imitativo elevado e imitativo baixo na composição, corresponderia a um deus-árvore no modo mítico e, no modo romanesco, seria uma personagem associada às árvores, associação que também ocorreria com Robin Wood, personagem de Walter Scott.⁴⁰

O arranjo do romanesco nos romances auxilia a compreender o porquê, na obra alencarina, “as características humanas são menos raciais do que, por assim dizer, geográficas” (MARTINS, 1997, p.69), pois a empatia das personagens é determinada pelo grau de aproximação que elas têm com a natureza. No que se refere ao tratamento ficcional do indígena, em *Como e por que sou romancista* Alencar é bastante explícito ao diferir sua concepção da de Fenimore Cooper, explicando que se distancia do ponto de vista social que confere o grau realista com que Cooper tratou o autóctone: “N'O *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (ALENCAR, 1965a, p.117). Na composição de Peri já estava simbolizada a extensão metonímica da ambiência brasileira, razão pela qual Arnaldo é “[...] um estágio ulterior na busca, por parte de Alencar, de um herói em que encarnar a grandeza de sua terra e de seu povo” (ALMEIDA, 1981, p.54). Então, quanto mais próxima dos atributos primitivos da terra, mais idealizada/romantizada será a personagem e, por conseguinte, maior será o grau de heroísmo a ela conferido. Os protagonistas que encarnam a energia da terra pertencem, simultaneamente, ao modo imitativo elevado, em que o herói é “superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural [...]”. Tem autoridade, paixão e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz sujeita-se tanto à crítica social como à ordem da natureza”, e ao imitativo baixo, “em que não sendo superior aos outros homens e a seu meio, o herói é um de nós: reagimos a

⁴⁰ “O mito, portanto, é um extremo da invenção literária; o naturalismo é o outro, e no meio estende-se toda a área da estória romanesca, usando-se esse termo para significar, não o modo histórico do primeiro ensaio, mas a tendência, notada depois no mesmo ensaio, de deslocar o mito numa direção humana, e todavia, em contraste com o ‘realismo’, de convencionalizar o conteúdo numa direção idealizada. O princípio fundamental da deslocação [do *deslocamento*] é este: o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes” (FRYE, 1973, p.139).

um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum” (FRYE, 1973, p.40).

O apanhado da teoria exposta em *Anatomia da crítica*, nos pontos até aqui comentados, interessa para análise de *O sertanejo* porque o princípio do *deslocamento* dos modos ficcionais possibilita o entrecruzamento desses modos na fatura, sendo produtivo para demonstrar como o romanesco é um componente elemental do construto literário de José de Alencar. O *deslocamento* dos modos ficcionais permite identificar a oscilação do herói entre o imitativo elevado e o imitativo baixo, bem como destacar o jogo que o romance realiza entre a ficção trágica e a ficção cômica. Na proposição de Frye, também é necessário frisar que o conjunto de arquétipos erige um "corpo global de visão", provido por um mito unificador fundamental: o mito de Adão e Eva.⁴¹ A prevalência temática de um mito canônico engendra a formação de quatro enredos genéricos da literatura (*mythos*): a comédia, a estória romanesca, a tragédia, a ironia/sátira. Enredos que equivalem ao ciclo solar das estações do ano, sendo que a comédia e a estória romanesca são, respectivamente, enredos correspondentes à primavera e ao verão, em que prevalecem as imagens apocalípticas (analogia da inocência); a tragédia e a ironia correspondem ao outono e ao inverno, respectivamente, pois a prevalência é de imagens demoníacas (analogia da experiência).⁴² O movimento cíclico observado nos *mythos* remete à queda do casal edênico, visto que a analogia da inocência pertence ao estágio em que Adão e Eva ainda não haviam sido expulsos do Paraíso, motivo pelo qual é relacionada com as imagens apocalípticas e ao desejável, já a analogia da experiência é relacionada com as imagens demoníacas, denotando a expulsão do Paraíso e refletindo o indesejável.

As imagens apocalípticas estão relacionadas com o amor platônico que Arnaldo sente por Flor, assunto das próximas seções, em que será demonstrada a mescla das ficções cômica e trágica com a qual a narrativa é estruturada. A dicção

⁴¹ “Para a maioria dos poetas da era cristã que usaram tanto a Bíblia como a literatura clássica, esta não se situou no mesmo plano de autoridade que a primeira, embora sejam igualmente mitológicas, no que respeita à crítica literária. Essa distinção entre o mito canônico e o apócrifo, que pode ser encontrada mesmo nas sociedades primitivas, dá ao primeiro grupo uma importância temática específica” (FRYE, 1973, p.59).

⁴² “As relações da inocência e da experiência com as imagens apocalípticas e demoníacas ilustra um aspecto da deslocação [do *deslocamento*] de que até agora dissemos pouco: a deslocação [o

romântica do narrador é articulada com a convenção romanesca para indicar um aspecto relevante na construção do romance: o plano amoroso. O amor impossível entre Arnaldo e Flor constitui o eixo organizador dos eventos ficcionais, também sendo o viés pelo qual será explanada a dimensão social do herói, que oscila entre os modos imitativo elevado e imitativo baixo, ou seja, entre o heroísmo e o banditismo.

3.2 O MUNDO VERDE DO HERÓI

O começo então.

O *sertanejo* foi escrito após uma viagem que José de Alencar fez ao Ceará, sua terra natal (como já observado, quando criança o escritor havia feito a travessia do sertão cearense). Destarte, nota-se a voz autoral em vários momentos da narrativa, mas um é especialmente significativo por se encontrar na abertura do livro, nas primeiras linhas do romance: “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal”; logo adiante, a pergunta: “Quando te tornarei a ver, sertão de minha terra, que atravessei há tantos anos na aurora serena e feliz da minha infância?” (ALENCAR, 1967, p.161). O narrador encontra no espaço uma parte de sua própria memória, apresentando o sertão em relação ao eu-subjetivo da infância e assim caracterizando menos a nostalgia que a irreversibilidade do tempo. Para além das diretrizes biográficas, o narrador, ao evocar a memória de uma infância serena e feliz, constrói um espaço colado às imagens apocalípticas, em que felicidade é sinônimo de inocência. Inocência que corrobora os aspectos virgens (edênicos) da terra, visto que o narrador indica um tempo perdido (a infância) para marcar a transição entre dois universos, o rural e o urbano, pois o espaço sertanejo dia a dia perde a rudeza primitiva, cedendo lugar à “civilização que penetra pelo interior”, cortando “os campos de estradas” e semeando “pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações” (p.161). A ironia então ressoa na idealização de um tempo que se sabe encantado porque extinto, pois o processo de mitificação do espaço é sugerido pela ilusão contida na memória infante. O artifício de sobrepor a

deslocamento] em direitura à moral. As duas estruturas dialéticas são, fundamentalmente, o desejável e o indesejável” (FRYE, 1973, p.156).

moldura da infância ao espaço sertanejo inculca dúvida em relação às benesses do progresso, incorporando matiz trágico à paisagem transformada; perdendo o espaço as características primitivas, o curso civilizatório se afasta cada vez mais do que é desejável. Assim, a infância do narrador e a originalidade da paisagem sobrevivem apenas através da história, da memória constituída pelo romance. A própria idealização da matéria narrativa é, portanto, responsável pelo acento irônico, já que o narrador expõe o cenário através da janela da impossibilidade; lugar em que o romance pode construir a inocência focada no desejo de retorno ao Paraíso, onde o sonho é a interface da realidade, figurando um amor experimentado como abnegação e castidade, virtudes que suscitam as imagens apocalípticas identificadas na relação de Arnaldo e Flor.

A estória romanesca tem raiz no medievo e divide-se, segundo Frye, “em duas formas principais: uma forma secular, que trata da cavalaria e do paladismo, e uma forma religiosa, devotada às lendas de santos” (1973, p.40). No que diz respeito ao enredo (*mythos*), a estória romanesca tem como traço essencial da trama a aventura. O herói, apesar de humano, pratica ações prodigiosas, proezas de força e coragem que não são comuns aos outros indivíduos. Gasta boa parte de sua vida com animais, tendo como símbolo de fidelidade e dedicação o cavalo e o cão. A virtude e a tenacidade são caracteres que coroam o herói. Nessa convenção ocorre a constituição de um mundo idealizado, em que há armas encantadas e talismãs de miraculoso poder, gigantes e feiticeiras pavorosos, vilões cheios de vilania, figuras ou potestades fantásticas como anjos, demônios, fadas, espectros, animais encantados e espíritos elementares. As frustrações, ambiguidades e obstáculos da vida comum são considerados. As ideias estruturais são a castidade e a magia. O espaço em que a trama se desenrola é geralmente a floresta. A estória romanesca integra elementos do mundo medieval e vigora numa esfera pertencente à lenda, na sua forma ingênua, ela representa os contos populares, por exemplo, o Fausto original.⁴³

Dentre as características acima elencadas, a aventura é um elemento presente nas situações ficcionais de *O sertanejo* e o andamento que ela imprime no

⁴³ Nos modos ficcionais é possível distinguir os textos conforme as acepções “literatura ingênua” e “literatura sentimental”, esclarecendo Frye (1973, p.41) que, embora empreste os termos do ensaio de Schiller, “ingênuo” significa primitivo ou popular, e “sentimental” “se refere a uma recriação

enredo é também responsável pela eloquência visual da obra.⁴⁴ Arnaldo é similar a um paladino medieval, motivo pelo qual suas aventuras são derivadas do propósito de proteger e servir sua dama, a donzela Flor, por quem Arnaldo cultiva o amor cortês. Sob este aspecto, além da aventura, outro traço da convenção romanesca a ser considerado é a castidade, não só física, mas também espiritual; passando por provas no decorrer da narrativa, Arnaldo a duras penas preserva corpo e alma imaculados. A analogia da relação de Arnaldo e Flor com o amor cortês é importante porque sublinha a sugestão do amor incestuoso, que a condição de colaços implica, estando também ligada a alguns dos predicados que Schiller menciona como imprescindíveis ao caráter sentimental da poesia: amor exaltado, infeliz, sentimentalismo pela natureza e sentimentos religiosos. A manipulação da convenção romanesca traz à tona o imaginário cristão responsável pelas gestas dos cavaleiros, fazendo com que o mito da salvação da princesa e da substituição do rei (o velho sendo substituído pelo novo), presente na ficção cômica, seja deslocado para o mundo rural do patriarcalismo, em que o vaqueiro é a personagem fundamental a ser incorporada pela sociedade. No *deslocamento* do mito da salvação para o universo arcaico patriarcal, a obra também incorpora o *topos* romântico do retorno à simplicidade da vida rústica, observado na reincidência de imagens associadas com a natureza animal (o gado) e vegetal (o sertão); as imagens figuram os motivos edênicos (o mundo verde) que os feitos heroicos (o modo imitativo elevado) de Arnaldo impedem de serem conspurcados.

A ideia de trânsito sob a qual a obra se funda é identificada, nos termos da ficção cômica, pela incorporação de Arnaldo como herói da sociedade sertaneja, apresentando ao mesmo tempo a tônica da ficção trágica, que qualifica “um período da história social em que a aristocracia está perdendo rapidamente o seu poder de fato, mas ainda conserva boa soma de prestígio ideológico” (FRYE, 1973, p.43). O

posterior de um modo mais antigo. Assim o romantismo é uma forma ‘sentimental’ do romanesco e o conto de fadas, na maior parte, uma forma ‘sentimental’ do conto popular”.

⁴⁴ Marlyse Meyer (1996, p.312) ressalta a influência que o romance-folhetim teve na escritura alencarina, fornecendo o senso de movimento e corte que remete à linguagem cinematográfica. A eloquência visual que referi também pode ser verificada na sequência lancinante da valsa dançada por Aurélia e Seixas, em *Senhora*; na exibição dionisiaca que Lúcia faz inspirada nos quadros dos mistérios de Lesbos, em *Lucíola*; na cena de *O tronco do ipê*, em que o agregado Domingos Pais, ao trincar uma ave, causa desastrosa ocorrência fazendo com que o p(r)ato principal vá parar na cabeça do conselheiro; em *Til*, na luta de João Fera para salvar Berta do ataque de um bando de queixadas; n’*As minas de prata*, a habilidade folhetinesca chega a suspender a respiração do leitor, que não consegue ter paz enquanto não virar a última página do romance.

cômico então alça os feitos do vaqueiro enquanto o trágico insinua que o mundo, em que a coragem desse herói é cantada, está fadado ao fim.

3.2.1 Imagens apocalípticas da estória de Arnaldo e Flor

A consciência de que é um agregado emite o próprio Arnaldo, quando se dói do cortejo que Fragoso faz a Flor:

– Já uma vez, prosseguiu ele, tinha-me enganado. Quando brincávamos juntos, cuidávamos que havíamos de ser meninos toda a vida; que eu poderia sempre carregá-la em meus braços; e ela nunca me veria triste que não me abraçasse. E um dia ficou moça; e eu, que era seu camarada, não fui mais senão um agregado da fazenda! (ALENCAR, 1967, p.233).

A dolorosa sentença, contida na realidade de sua condição social, se confirmava no olhar que o protagonista lançava ao redor, compreendendo, através dos brotos que se transformaram em árvores e dos animais que, antes garrotes, agora pariam novas crias, que o estado ideal da infância murchara tal qual o arbusto morto no qual o olhar de Arnaldo se detinha. O excerto provém do capítulo intitulado “Jura” e o motivo do título se deve a promessa feita por Arnaldo, de que Flor não pertenceria a nenhum homem na terra ainda que fosse à custa da salvação eterna do sertanejo. Com a jura de Arnaldo, o narrador cria uma complicação para o caráter épico do herói que, nessa passagem, estampa o imitativo baixo, pois, ao se sentir ameaçado em relação à predileção do afeto de Flor, promete a si mesmo matar qualquer pretendente que rondasse sua colaça. A jura de Arnaldo demonstra a oscilação do herói entre os modos imitativo baixo e imitativo elevado, visto que este orienta um código ético de luta enquanto aquele qualifica a condição social de Arnaldo, melhor ainda, a oscilação entre ambos os modos figura o confronto do protagonista com a realidade que lhe rouba o sonho. O narrador então descama os feitos heroicos do imitativo elevado para exibir a impotência do herói do imitativo baixo, ficando o sertanejo suscetível ao crime.

O código ético que orienta o protagonista é percebido nos enfrentamentos com os inimigos, pois a lealdade de Arnaldo “estimava que o adversário estivesse prevenido de seu ódio, para que não lhe imputasse uma perfídia” (ALENCAR, 1967, p.269). Por exemplo, ao advertir Aleixo Vargas sobre as consequências de ele continuar a tentar contra a vida de Campelo, Arnaldo explica que pela amizade de ambos (de Aleixo e Arnaldo) ainda não o havia entregado ao Capitão-mor e a lealdade é realçada como meio de resolução do conflito. Mas se Aleixo insistisse na vingança, Arnaldo já lhe tinha provado, pela força, que era capaz de subjugar mesmo um colosso como ele: “– Não sei o que chama força Aleixo; para mim força é poder. Mais volumoso que você é um touro, que o vaqueiro derruba com dois dedos” (p.194). Essa fala sintetiza o cunho épico de Arnaldo, pois a importância do herói é calcada na maestria do vaqueiro, fazendo com que o sertanejo integre o modo imitativo elevado, conforme os motivos já apontados na relação estabelecida entre o conceito de *Volkslieder* e a apreciação que Alencar faz da poesia popular em *O nosso cancioneiro*. No mais, Euclides da Cunha também atesta que por ter que se adaptar às condições adversas do meio, por exemplo, a seca, que o narrador de *O sertanejo* apresenta como “imenso holocausto da terra” (1967, p.164), cedo o vaqueiro adquiriu aptidão para a luta, fazendo-se “forte, esperto, resignado e prático”, consistindo sua veste de couro “[...] a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo” (CUNHA, 2009, p.151). Seja a analogia com o medievo ou a aproximação com a cultura bélica grega, é necessário ter em vista que Arnaldo é uma personagem talhada para feitos similares aos cantados nas trovas populares sobre a lida do vaqueiro.

Voltando ao capítulo “A jura”, Arnaldo confessa a Jó que houve duas ocasiões, no mesmo dia, em que quase matara. O protagonista se refere ao confronto com Aleixo e a tocaia que teve como alvo Fragoso. Ante a aflição de Arnaldo, o ancião responde:

– Os antigos cavaleiros tinham por timbre disputar a dama de seus pensamentos nos torneios e desafios, e o vencedor recebia em prêmio a mão da mais formosa. Esses tempos vão longe; agora não é mais com a espada e a lança que se rendem as donzelas (ALENCAR, 1967, p.253).

Primeiramente é necessário apontar a face chistosa do narrador na resposta dada pelo ancião. Pois ao evocar os antigos cavaleiros, reiterando que não é mais através dos torneios que a afeição da dama é conquistada, além da crítica implícita ao corruptor dinheiro, a voz narrativa também indica o passadismo da forma romanesca com a qual o próprio romance é estruturado. A resposta de Jó também expõe o conflito do protagonista, que se embate entre um mundo ligado ao sonho, correspondente ao tempo da infância e ao desejável, e um mundo que se fundamenta na lógica social, que lhe imputa o cargo de vaqueiro e o casamento com Alina, motivo de desavença entre Arnaldo e o Capitão-mor. O instinto de preservação da liberdade, correspondente ao espaço do sertão, faz com que Arnaldo recuse o cargo que fora de seu pai, correspondente ao espaço da fazenda. Neste sentido, Eduardo Vieira Martins aponta a constituição de duas instâncias hierárquicas em *O sertanejo*: uma social, outra natural. A hierarquia social diz respeito ao espaço da Fazenda Oiticica, em que o Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo é a figura que organiza as relações humanas. "Subjacente a essa primeira hierarquia, existe outra, definida pela relação das personagens com a natureza" (MARTINS, 1997, p.69), dividida em três categorias: o homem das brenhas, os moradores da fazenda, os forasteiros. A primeira categoria é composta pelas personagens Arnaldo, Jó e Anhamum, "homens que, por se manterem próximos da natureza, participam com maior intensidade de suas qualidades" (p.71). Arnaldo então exerce a condição de agregado na hierarquia social, figurando como senhor da floresta na hierarquia natural.

No artigo "O caráter pendular do herói brasileiro", Fernando C. Gil sugere que Arnaldo emblema a personagem alencarina que instaura uma linhagem de personagens ressentidos como Paulo Honório (*São Bernardo*) e Bentinho (*Dom Casmurro*). Gil cita as instâncias hierárquicas elaboradas por Martins para alertar que o desdobramento do herói, nas hierarquias descritas, revela um "impasse entre a fantasia de 'intransigente independência' que ele [o herói] encarna, no plano ideológico, e sua subalternidade de classe" (GIL, 2010, p.150). Tal problema leva à posituação da esfera patriarcal, porque a liberdade que o herói pleiteia só pode ocorrer a nível simbólico, razão pela qual se verifica que as instâncias hierárquicas não penetram em uma camada da obra que, "[...] de algum modo, inscreve o que ideologicamente pretende ser mostrado como uma hierarquia natural numa rede de impasses que é sobretudo social" (p.150). Gil indica que o descompasso entre o

ideal de liberdade e o rebaixamento social do herói é acentuado através do plano amoroso, pois o ressentimento do protagonista se mostra mais contundentemente.

Ambos os estudos, que são extremamente competentes e remetem a uma reflexão profunda sobre a escritura de Alencar, auxiliam a demonstrar o problemático na apreciação do romance alencarino, visto que as formulações incidem numa espécie de fenda estrutural, uma rachadura ficcional através da qual o âmbito social é mensurado. As duas análises fornecem conexões com a tradição moderna da literatura brasileira, no caso de Martins, a relação simbiótica entre meio natural e *persona* nas personagens alencarinas é também presente nas personagens de Guimarães Rosa; no caso de Gil, a indicação da instauração de uma linhagem de personagens ressentidos. Todavia, a construção de *O sertanejo* parece ficar com um remendo, pois as instâncias hierárquicas (natural e social) de certa forma cindem eventos ficcionais realizados como unidade, já o descompasso entre a ideologia de liberdade e o rebaixamento social do herói obnubila a simetria da estrutura narrativa, que é justamente arquitetada através da duplicidade. Destarte, a esfera patriarcal não é exatamente positivada, pois o Capitão-mor é exposto através da caricatura, sendo a soberba, conforme será demonstrado adiante, o epíteto que torna o “mandão de Quixeramobim” risível aos olhos do leitor.

Explico. O efeito de oscilação (ou a duplicidade estrutural) é também engendrado pela combinação de imitativo elevado e imitativo baixo que o protagonista apresenta, pois reforça o pensamento concentrado na obra, que diz respeito ao trânsito do rural para o urbano, do arcaico para o moderno, ou ainda, do sonho do narrador alencarino para a ironia corrosiva do narrador machadiano. A marcação temporal da narrativa não tem apenas a função de descrever quadros da natureza, que exibem a seca e a ressurreição da vegetação no inverno, ela também converge para a fulguração da ideia de trânsito, assinalada pela passagem de 1764 para 1765. A oscilação do protagonista então acompanha a ideia de passagem instaurada pela estrutura narrativa, isto é, o caráter pendular do herói não é um aspecto isolado no arranjo ficcional, mas um componente do construto que acentua o efeito de movimento, passo que o arcaico dá em direção ao moderno. Responsável por armar a ironia da voz narrativa, a mescla de ficção cômica e ficção trágica é mais um procedimento que ressalta o instante de convivência dos universos patriarcal e moderno, compreendendo também a risibilidade do mundo patriarcal que, embora represente o âmbito que resguarda a autenticidade cultural brasileira, é

tão anacrônico quanto o próprio narrador. No que diz respeito ao plano amoroso, apesar de o ressentimento do vaqueiro realmente avultar ante a visão do garbo e da fortuna de Fragoso, a história de amor entre Flor e Arnaldo é mais um componente dessa construção móbil, que utiliza as estruturas dialéticas do desejável (imagens apocalípticas ligadas ao arcaico) e do indesejável (imagens demoníacas ligadas ao moderno), motivo pelo qual Arnaldo encarna a rudeza sertaneja enquanto Fragoso, mesmo sendo sertanejo, é inclinado ao fricote citadino.

Flor é então associada ao *hortus conclusus* do *Cântico dos Cânticos*, que simboliza o corpo da virgem como um jardim fechado. Carregando a pureza no próprio nome, a heroína é como a extensão do Paraíso na terra, protegido por Arnaldo das investidas do mundo da experiência. O mundo da experiência é o *locus* da degradação originado pela queda do casal edênico, em que vigoram as consequências da perda inocência. Para que fulgure o amor nos termos apocalípticos, a castidade masculina é muito importante, razão pela qual o herói passa por provas que atestam sua integridade e pureza, por exemplo, resistir à lascívia da cigana Rosinha. Disfarçada de viúva aviltada, a mando de Fragoso e seguindo o plano de Luís Onofre, Rosinha se infiltra na Oiticica para raptar Flor. Encontrando em Arnaldo um entrave ao sucesso da empreitada, decide seduzi-lo, colocando o herói frente a um perigo até então desconhecido:

Ao contato desse beijo ardente Arnaldo estremeceu, como se visse erguer diante dele uma serpente, a cuspir-lhe no rosto sua baba impura. Recuou soltando um rugido surdo, e as mãos ambas impelidas por um instintivo movimento de horror, foram cerrar-se no colo da moça.

Por algum tempo o mancebo permaneceu na mesma posição, com o corpo imóvel, os braços hirtos como os braços da forca, os olhos fechados, sentindo nas mãos as retrações convulsivas da mísera mulher as quais ele tomava pelo colear da serpente. As vascas da agonia indicavam-lhe que o réptil ainda vivia, e ele esperava (ALENCAR, 196, p.336).

“Serpente” não é um vocábulo qualquer, pois a repetição do termo pelo qual Rosinha é designada estampa a simbologia das imagens demoníacas, condizentes com a decadência do mundo paradisiaco e a perda da inocência. Associada ao nome próprio da heroína, a pureza é uma virtude correspondente ao mundo da inocência e ligada, por sua vez, às imagens apocalípticas que edificam o plano amoroso. Assim,

se Arnaldo sucumbisse à tentação não seria digno de Flor, sendo ou não um agregado da fazenda. A associação de Flor com o *hortus conclusus* é também percebida por ser ela referendada como santa pelas outras personagens; o exemplo mais contundente da relação de Flor com a virgindade eterna, portanto, com o mundo do sonho e da inocência, é a descrição que o narrador faz de um episódio da adolescência, em que Arnaldo, satisfazendo um desejo de sua colaça, tira as presas de uma cascavel para que ela pise em cima da cabeça da cobra, tal qual a “Virgem da capela pisava a cabeça do dragão”:

[...] Arnaldo agarrou a serpente pelo pescoço, abriu-lhe a boca ensanguentada, e meteu nesta os dedos. Animada com isso, D. Flor aproximou-se, e segurando a cauda da cascavel para que não se enrolasse na perna da menina, satisfez esta o seu capricho, e calcou com o tacão de seu lindo borzeguim a cabeça do monstro. Arnaldo cuidou que neste momento via a Nossa Senhora da capela, porém ainda mais bonita do que estava na imagem (ALENCAR, 1967, p.314-315).

A vitória do mundo da inocência sobre o mundo da experiência se solidifica quando Flor representa a Virgem para a satisfação de Arnaldo. Arnaldo, o herói do imitativo elevado, dominara o elemento natural, a serpente da floresta, assim como dominara o elemento impuro, os impulsos sensuais provocados pelo enleio da serpente-mulher, a cigana Rosinha.

Desenvolvidos através do *flashback*, os capítulos “A infância” e “Adolescência” têm o propósito de validar o mundo da inocência, para que Flor encontre em si o mesmo tipo de amor que Arnaldo cultivava. Neste sentido, as pistas de que Arnaldo é o objeto do desejo de Flor são sistematicamente lançadas desde as páginas iniciais, sendo que a revelação do amor platônico é operada após Arnaldo arrancar do corpo de Flor o mimo oferecido por Frágoso, pois a ação do sertanejo deixa a donzela ensimesmada, a sondar a variação dos próprios sentimentos:

Caminhando até o meio do aposento, a donzela parou; recolheu-se atônita do que se passava em si. De repente o seio túmido estalou em um soluço; e dois rocais de lágrimas aljofraram-lhe as faces. Por que chorava? Foi a interrogação que dirigiu à sua consciência, confusa e perturbada com aquele pranto súbito. A severidade que usara com

Arnaldo, ela a devia ter; não se arrependia da exprobração que fizera ao seu colação, antes parecia-lhe que ainda fora muito branda, pois ante a ousadia do rude sertanejo, cumpria-lhe mostrar maior rigor (ALENCAR, 1967, p.307).

É na algaravia dos sentimentos (raiva, tristeza, ternura) causados pelo gesto de ciúme de Arnaldo que o narrador introduz o *flashback*, transportando Flor para a infância: fundindo o Arnaldo homem e o Arnaldo menino no espírito altivo da herdeira da Oiticica. Daí em diante, Flor não mais reconhecerá Arnaldo como agregado da fazenda de seu pai, mas como o cavaleiro, cuja face o lenço mantinha incógnita, que tantas vezes por ela se arriscou, sabendo que o real motivo das ações do vaqueiro não é a subserviência do empregado, mas o casto amor há tanto cultivado. Somente depois desse reconhecimento é que Flor pode, no final do romance, unir seu destino ao solitário destino do sertanejo, pois a condição que os une é o ideal espargido na infância. O fio condutor da descoberta, de que o cavaleiro com que Flor sonhava escondia sob o lenço o rosto de Arnaldo, pode ser percorrido desde a primeira ação do protagonista; na chegada do comboio à Oiticica, no segundo capítulo, o sertanejo salva a donzela do incêndio causado por Aleixo Vargas, após ser salva e instalada no sofá da fazenda, o nome que Flor pronuncia quando está se recobrando do desmaio é o de Arnaldo.

Pela boca de Flor é revelada a identidade do protagonista.

A castidade então figura como ideia estrutural porque a união entre Flor e Arnaldo sugere o ato incestuoso, razão pela qual o plano amoroso se desenrola mais na condição de ambos serem irmãos de leite do que no fato de ela ser a filha do patrão.

O casamento entre Flor e Leandro Barbalho (sobrinho de Campelo) presente no capítulo final, ironicamente intitulado “Deus não quer”, é um duplo da brincadeira de casamento feita pelas personagens na puberdade. Na brincadeira da puberdade, ao perceber que Jaime (outro sobrinho de Campelo) e Flor se casavam, Arnaldo destrói o altar e subjuga Jaime com ferocidade, destruindo também a ilusão de Alina, “que tinha gênio mais romanesco” e imaginava que tendo a princesa a sua dama, “assim como o príncipe devia ter seu pajem. Esses dois papéis tocavam a ela Alina e a Arnaldo, parecendo de razão que os criados fiéis se reunissem como acontecia nos romances, [...] de modo, que em vez de um, houvesse dois casamentos” (ALENCAR, 1967, p.319). Contrariando o *happy end* presente na convenção

romanesca cômica, o casamento de brincadeira é assolado por Arnaldo, assim como também é o casamento de Flor e Leandro, não ocorrendo nenhum matrimônio no desfecho da narrativa. No momento em que Campelo concede um desejo ao vaqueiro por ter salvado a todos (exceto Leandro), é reiterada a desilusão ocorrida na brincadeira da puberdade, gerando o pedido de Arnaldo dois desencantos, o primeiro sofre Flor, que fica à beira do delíquio quando Arnaldo pede a mão de Alina (fazendo com que o leitor desfaleça com Flor); o segundo atinge Alina, quando Arnaldo explica que o pedido da mão dela é feito para Agrela (fazendo com que o leitor morra com Alina). Nessa passagem, em que o casamento de Arnaldo e Alina é plantado pelo narrador, se percebe o *páthos* na expectativa criada pelo pedido do sertanejo, que quer Flor (esta também quer Arnaldo), mas não pode tê-la sem a quebra da moral, isto é, sem o afastamento do desejável.

A colagem de ambos os casamentos, em que o final feliz não é possível, também ilustra como a voz narrativa satiriza a forma romanesca que estrutura o romance, pois ao citar, no casamento de brincadeira, o “gênio romanesco” de Alina e o desfecho feliz que espera o leitor afeito às comédias românticas, o narrador sublinha, no casamento pra valer, a tragédia que envolve o amor dos colaços. A combinação de imitativo elevado e imitativo baixo faz com que Arnaldo sinta muito pouco remorso por suprimir a liberdade de Leandro, embora defenda a própria liberdade atiladamente; mesmo que Leandro não tenha sido assassinado pela faca do sertanejo no penúltimo capítulo, teve o infeliz noivo de Flor que se adaptar à hospitalidade do cativo indígena. Sem falar na pobre Alina, que provavelmente não se recuperara do golpe cruel que sofreu sua têmpera romanesca. O narrador desconstrói o *happy end* com o propósito de destacar o trágico que encerra o destino de Flor e Arnaldo, que continuam juntos mas eternamente separados. Pois o amor que une ambas as personagens é também o motivo do impedimento. Eis um *hit* romântico: o amor inatingível. O narrador então se diverte com o melodrama de Arnaldo, pois, ao ouvir a resposta que Flor dá a indagação dele sobre os sentimentos dela por Leandro: “– Deus não quer que eu me case, Arnaldo!”, o sertanejo alça “as mãos cruzadas para render graças ao Deus que lhe conservara pura e imaculada a mulher de sua adoração” (p.365). Contudo, sabe o leitor que a entidade em questão recebeu imensa colaboração de Arnaldo para que a donzela permanecesse donzela, visto que a ação desse “Deus” consiste numa flecha embebida em tranquilizante, desferida por Jó (a pedido de Arnaldo), que atinge

Leandro antes que o sertanejo maculasse sua inocência ao apunhalar – pelas costas! – o homem que lhe roubava o motivo da existência.

Sendo a virtude do sertanejo condizente com a castidade do amor que cultiva e com a pureza preservada da alma, a heroína é destinada a ter o final que tem, ou seja, Flor, ao se resignar com a tragédia de seu quase casamento, está na verdade aceitando a forma de adoração que Arnaldo lhe dedica, pois encontrou dentro de si a mesma espécie de amor que descobriu sentir o vaqueiro. Daí que o sumiço que Arnaldo dá em Leandro não se justifica somente pela plausibilidade da ação motivada pelo despeito do herói do imitativo baixo, o ardil do protagonista também está justificado nesta fala de Dom Quixote, corroborando o arranjo ficcional dos aspectos romanescos até aqui explorados:

– [...] o amor e a guerra são a mesma coisa: e assim como na guerra é coisa lícita e costumada usar de ardis e estratagemas para vencer o inimigo, também nas contendas e competições amorosas se não estranham os embustes, que se põem por obra para conseguir o fim a que se aspira, contanto que não seja em menoscabo e desabono do objeto amado (CERVANTES, 1981, p.397-398).

Percebe-se que a “traíragem” de Arnaldo está em perfeita sintonia com o donaire romanesco que lhe cabe através da voz irônica do narrador, pois o vaqueiro fez o que fez sem “menoscabo e desabono do objeto amado”, sendo fiel ao desejo de sua dama até o fim. Portanto, da desconstrução do final feliz, que constitui um desfecho sem matrimônios (ou de enlaces enviesados), também deriva a mescla de ficção cômica e de ficção trágica que estrutura a narrativa. O cômico compõe o fato de Arnaldo ser incorporado ao seu meio social através da gratidão do fazendeiro, virando Arnaldo Louredo Campelo, estampado o trágico no par romântico que não pode se unir, apesar do amor constatado. Assim, não há sucessor para o reinado do Capitão-mor, visto que todas as esperanças de renovação estão postas na expectativa da união entre Alina (a órfã loura de pele e olhos claros) e Agrela (o ajudante afrodescendente). Isso significa que Arnaldo vence a batalha, mas a nova ordem não substitui a velha, retornando a história para o mundo desejável que, na abertura do romance, o narrador anuncia através do filtro da infância perdida.

Fim do livro e início da lenda do “destemido sertanejo cujas proezas foram por muitos anos naqueles gerais o entretenimento dos vaqueiros nos longos serões

passados ao relento, durante as noites de inverno” (ALENCAR, 1967, p.366). Serões que na literatura brasileira se estenderão até a fazenda do seo Senclér, onde o narrador rosiano também contará um amor desencontrado n’*A Estória de Lélío e Lina*.

3.2.2 Dom Campelo e Sancho Agrela

Após citar as ideias fora de lugar que movimentaram a sociedade brasileira escravocrata,⁴⁵ Lafetá indaga o porquê Alencar insiste na idealização da matéria narrativa ao mesclar romance e romanesco, sendo esta é uma forma literária que tem origem na Idade Média, e sugere: “Talvez exatamente pelas características do sistema paternalista, que tende a criar para si uma esfera ilusória de autoestima e de brilho, e que pode também buscar num passado imaginário o lustre de que necessita” (2004, p.113). A hipótese de Lafetá parece encontrar respaldo na maneira como o Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo é caricaturizado, visto que por se considerar ilustríssimo, o fazendeiro é constantemente troçado pela voz narrativa, sendo o ajudante Agrela a personagem que se mantém fiel no propósito de garantir a ilusão de autodistinação do patriarca. Pois Campelo “não seria o mesmo opulento fazendeiro que era, comandante das ordenanças da freguesia de Santo Antônio de Quixeramobim e o maior potentado daquela redondeza, se arredasse dele o Agrela, seu ajudante” (ALENCAR, 1967, p.212). O contraste entre ambas as personagens constrói a simetria de oposição que faz com que, tal qual Dom Quixote e Sancho Pança, fazendeiro e ajudante formem uma dupla inseparável: “[...] formavam no físico, tanto como no moral, perfeito contraste. De Campelo já se disse que era sujeito robusto e corpulento [...]. Agrela, franzino e de exígua estatura, parecia ao lado do fazendeiro um espadim à fiveleta de um mata-mouro” (p.212). O termo

⁴⁵ “Como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado e, por outro, do mercado externo. [...] Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro com seus, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. [...] Além do que, havíamos conquistado a independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, esse conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles” (SCHWARZ, 2005, p.61-62).

“mata-mouro” faz referência à índole cristã e ao físico corpulento, mas pode também indicar a sobrançeria de Campelo, remetendo ao picaresco da antiga comédia espanhola, em que a personagem “mata-mouros” é conhecida pela falácia da valentia; assim sublinhando o caráter impostor do Capitão-mor, visto que o cultivo das formalidades fidalgas serve para encobrir a essência truculenta do fazendeiro.

Agrela, além de corporalmente exíguo, é negro, característica mencionada quase no final do romance, pouco antes da batalha entre Frágoso e Campelo: “[...] Pegou no sono Agrela? Anda com estas botas, negro do inferno!” (p.325). Como Sancho Pança, Agrela combina traços que fazem dele o salvo-conduto do devaneio de fidalguia de Campelo, pois o raciocínio rápido do ajudante evita embaraços que implicariam no arranco da caprichosa cólera do patriarca. Agrela lê a natureza e os diferentes contextos, aspecto que faz dele uma personagem simpática, com sensibilidade suficiente para entender a dor de Alina quando esta sabe que Arnaldo, não a querendo como esposa, repassa o privilégio para o ajudante do Capitão-mor: “– Não se assuste Alina. Juro que não aceitarei sua mão enquanto não me der de sua livre vontade” (p.364). A sensata atitude de Agrela, que ama Alina, desfaz um pouco a má impressão que o gesto abusivo de Arnaldo causa. A argúcia do ajudante é demonstrada, por exemplo, no debate sobre qual dos dois bois, o Rabicho ou o Dourado, seria o barbatão que mais resistiu ao campeio dos vaqueiros, lançando Agrela um argumento que não convence Daniel Ferro, este replica fazendo com que Campelo irrompa: “Nunca houve boi como o Dourado; quem lho diz é o Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo: se alguém disser o contrário, mentiu” (p.267). A sentença de Campelo não permite contestação, mas Daniel Ferro se mostra obstinado. Agrela percebe e, para remediar o conflito iminente, aponta no horizonte o Dourado, que finge estar vendo para desviar a atenção do Capitão-mor.

Agrela então constitui, assim como Sancho, o senso realista que integra a dupla, razão pela qual é reservada ao fiel ajudante a ponderação que livra Campelo da completa estupidez. Pois o Capitão-mor, “que tinha aliás o senso claro e reto, para não dar-se ao trabalho de meditar, incumbia o seu ajudante dessa ocupação secundária e limitava-se a colher a suma” (p.212-213). O “senso claro e reto” de Campelo é mencionado quando o narrador explica a distinção entre fazendeiro e ajudante, com o propósito de assinalar a relação de complementaridade existente entre ambas as naturezas, passagem que integra o capítulo em que Arnaldo domina uma onça puxando-lhe uma das orelhas, suscitando a superstição

geral de o sertanejo agir por obra do diabo, acontecimento que faz o Capitão-mor colher o veredito de Agrela:

– Aí está uma cousa bem natural e de todos os dias que já ninguém estranha. Esse terror que a cobra causa ao passarinho a ponto de obrigá-lo a entregar-se, eu acredito que o homem forte e valeroso inspire a outro homem, quanto mais a um tigre, a ponto de torná-lo manso e inofensivo. *E o sr. capitão-mor tem em si uma prova desse predomínio* (ALENCAR, 1967, p.213 – grifos meus).

A explicação de Agrela é baseada no complexo da natureza, no passarinho hipnotizado pela cobra, demonstrando a ligação da personagem com o meio natural; importante também ressaltar o lisonjeio com o qual a soberbia de Campelo é satisfeita, pois o argumento que convence é que ele, Campelo, *tem em si uma prova desse predomínio*. Dando o exemplo da valentia do fazendeiro para explicar o medo que a valentia de Arnaldo incute na onça, a fala de Agrela indica que o “senso claro e reto” do Capitão-mor compreende somente aquilo que diga respeito ao seu umbigo patriarcal. Agrela parece entender perfeitamente a necessidade que Campelo tem de se sentir reverenciado em tempo integral, fazendo desse expediente o meio de garantir a sobrevivência de ambos.

O ajudante não permite nenhum arranhão na autoridade do potentado, prática notada no momento em que Campelo pergunta para Manuel Abreu o que era feito de Arnaldo que não viera saudá-lo, respondendo o feitor que o sertanejo sumira no mesmo dia em que o fazendeiro saíra de viagem, replica Campelo: “– Ah! então é que pediu-nos licença, e nós lha concedemos!”; atesta Agrela: “– Com certeza que há de tê-la pedido [...]” (p.177). Outro serviço que presta o ajudante é o de compor o jogral da majestade, dominando o cerimonial que empossa a autoridade de Campelo. O jogral da realeza é feito através do tratamento formal (“Sr. capitão-mor”, “V.S^a”) e da resposta exclamativa do fazendeiro na primeira pessoa do plural, por exemplo, na passagem em que D. Genoveva se mostra preocupada em saber se Flor conseguira escapar do incêndio, há um *script* a ser seguido para que ela seja escoltada até a fazenda, que inicia com um olhar que Campelo dirige ao ajudante e segue com estas falas:

- Minha senhora dona já pode passar, disse o tenente [Agrela]. Olá, o Xavier e o Be[m]tevi!
- Pronto! disseram dois sequazes acudindo à ordem do cabo.
- Ordena o [S]r. capitão-mor que acompanhem à casa a Sr.^a D. Genoveva? perguntou Agrela.
- *Ordenamos!* (ALENCAR, 1967, p.171 – grifo meu).⁴⁶

O expediente que o ajudante emprega para preservar a autodistinção do fazendeiro se liga à finta do narrador para não despertar a formidável ira do Capitão-mor, porque “nós [narrador e leitor] já sabemos a força de pressão do seu orgulho, quando ofendido” (p.289). A ironia da voz narrativa faz a contrapartida da força, da matriz racial europeia e da avidez de Campelo, ser caracterizada na figura franzina, negra e perspicaz de Agrela. A comicidade da dupla é então estabelecida pelo fato de Agrela concentrar atributos que fazem o servo superior ao senhor, tornando risível o “mandão de Quixeramobim”.

O fazendeiro contrasta com o ajudante também no âmbito moral, diferença que pode ser percebida nos “mas” empregados pelo narrador em relação à virulência ocasionada pela soberba: Campelo não era sanguinário, “mas [...] experimentou um esquisito prazer com aquele espetáculo [dois homens que seu bacamarte atingiu e que, na fuga, foram despedaçados pelas patas dos cavalos], e sentiu que não estivessem estentidos no campo todos os sequazes de Frago, para que ele os esmagasse sob a pata de seu ruço” (p.345); Arnaldo confiava na retidão do Capitão-mor, “mas também conhecia seus rigores e escrúpulos” (p.219). Rigores e escrúpulos advindos do fato de o fazendeiro possuir sangue limpo *mas plebeu*, “e almejando um pergaminho de nobreza, que enfim alcançara, ele queria merecê-lo por seus dotes e primeiro ser fidalgo na pessoa, do que no brasão” (p.178). Entretanto, nem as formalidades cultivadas nem o brasão adquirido encobrem a natureza carniceira do fazendeiro, que é notada neste tipo de deleite apontado pelo narrador: “[...] indicando a rês que se devia matar para o gasto da casa; e assistindo o esfolar e o esquartejar, no que se comprazia [Campelo] com a

⁴⁶ A fala do Capitão-mor na primeira pessoa do plural foi uma das emendas apontadas por Alencar na errata que integra o segundo volume da obra, pois consta, no texto original, na primeira pessoa do singular: – *Ordeno!* (ALENCAR, 1875a, p.32 – grifo meu). Cito tal ocorrência para sublinhar o caráter pedante com o qual a personagem é construída. Na edição de que extraí o excerto, no rodapé da página 171, em nota da editora é comentada a emenda feita por Alencar, porém, há equívoco na indicação do uso do modo verbal no pretérito no texto original: – *Ordene!*; “Bemtevi” e “Sr.” estão sinalizados com letras entre colchetes porque quis preservar a grafia que consta na primeira edição do romance.

perícia dos carnicheiros” (p.248). A *persona* do fazendeiro é composta desses senões, que contradizem a estampa de bom senhor que a piedade filial de Arnaldo faz crer. Assim o latifundiário não é sanguinário, mas, quando captura Anhamum, a primeira punição que lhe ocorre é “fazer do suplício do selvagem um espetáculo de incutir o terror, convocando para assistir a ele todos os moradores conjuntamente com dois outros índios prisioneiros, que levariam aos seus a notícia das torturas infligidas ao chefe” (p.317). Arnaldo liberta Anhamum sem que ninguém descobrisse como o índio conseguira fugir, fazendo com que o Capitão-mor condenasse o responsável pela fuga, se tal atrevido existisse, a ser enterrado vivo.

Os exemplos da truculência do fazendeiro seguem *pari passu* os interesses latifundiários, em que prevalece o sistema paternalista para colocar Arnaldo no lugar que lhe é devido, o de substituto do pai no cargo de vaqueiro, pois, em conversa com D. Genoveva, Campelo expressa a insatisfação de ver que o gado deles “anda à mercê de Deus” (p.249). O interesse de ver seu gado bem encaminhado é o real motivo do perdão concedido ao sertanejo, pois o fazendeiro se aproveita do fato de Arnaldo ter recuperado Bonina, a novilha diletta de Flor, para revestir-se de toda a solenidade de aparato e estender “majestosamente a mão para Arnaldo, o qual apeando-se pronto veio beijá-la comovido” (p.252). No dia seguinte, Campelo nomeia Arnaldo vaqueiro geral das fazendas, achando o sertanejo que uma graça especial movia o ânimo do Capitão-mor em seu favor, já que “Campelo não era cruel, como muitos outros potentados do sertão; mas o seu rigor em manter o respeito à sua autoridade tornara-se proverbial” (p.258). Proverbial também é a prioridade de preservar o cabedal que se perdia com a inépcia de Inácio Góis, vaqueiro que ficara no lugar do pai de Arnaldo.⁴⁷

Neste sentido, a combinação de imitativo elevado e imitativo baixo na composição de Arnaldo aponta para um problema que o sistema escravocrata

⁴⁷ A credulidade de Arnaldo em achar que o ato do fazendeiro se baseava no afeto, e não no interesse, corresponde ao tipo de relação em que a sujeição do pequeno pelo grande é vista como instauradora de laços de cooperação e amizade: “Outro caminho trilhado pelo homem pobre teve seu ponto de partida no caráter prescindível desse sujeito na estrutura socioeconômica. Essa existência dispensável levou-o, em última instância, a conceber sua própria situação como imutável e fechada, na medida em que suas necessidades mais elementares dependeram sempre das dádivas de seus superiores. Assim, em sua vida de favor, a dominação foi experimentada como uma graça e ele próprio reafirmou, ininterruptamente, a cadeia de lealdades que o prendia aos mais poderosos. Desprovida de marcas exteriores, sua sujeição foi suportada como benefício recebido com gratidão e como autoridade voluntariamente aceita, fechando-se a possibilidade de ele nem sequer perceber o contexto de domínio a que esteve circunscrito” (FRANCO, 1997, p.111).

impingia na organização social: a humilhação do homem pobre livre ao ceder sua força de trabalho por pecúnia: "Prestou-se [Arnaldo] a desempenhar por algum tempo o emprego de vaqueiro, do qual o afastavam seus instintos de liberdade, os hábitos de sua vida nômade, e mais que tudo uma repugnância invencível de servir a qualquer homem por obrigação e salário" (ALENCAR, 1967, p.258).⁴⁸ Agrilhado ao afeto paternalista de Campelo, Arnaldo acaba aceitando o cargo de vaqueiro. Na vez em que recusara o cargo, o fazendeiro lhe perguntara: "– Quer dar em bandoleiro, como esses que aí andam ao cosso pelo sertão, acabando o gado das fazendas, à fiúza de matar barbatão e praticando toda casta de maldades em suas correrias?". Arnaldo reforça que procura o sertão para estar só: "– Sou um vagabundo que anda aí pelos matos, e que não pede senão que o deixem viver nestes campos onde nasceu" (p.217). Dada a pergunta de Campelo e o histórico de dependência do homem pobre livre, as opções de Arnaldo consistem em ceder ao destino traçado pelo fazendeiro, sucedendo o pai como vaqueiro ou, preservada a liberdade, a verve de sertanejo errático deixa o herói sujeito ao banditismo já apontado. O jaguncismo a que está passível o herói do imitativo baixo é também verificado na conversa de Justa com Louredo (pai de Arnaldo) sobre a predileção do filho por eventos que superam sua força e idade, deixando em constante perigo a criança "endemoniada": "– [...] Se ele escapar das façanhas em que se mete, é porque Deus o protege e quer fazer dele um homem; se não escapar, é melhor que Nosso Senhor o leve para o céu, enquanto não sabe o que é este mundo" (p.308). O pessimismo contido no comentário de Louredo faz pensar sobre o mundo a que se refere o vaqueiro, visto que, pelas informações da narrativa, o pai de Arnaldo esteve a serviço da família Campelo por longo tempo, conhecendo portanto a realidade do sertão e os eventos amarrados ao serviço da fazenda. Infere-se que experiência do vaqueiro faz com ele bendiga a morte do filho porque livraria o menino de ter a mesma vida cangueira do pai ou, dado o arrebatamento da criança, livraria Arnaldo de compartilhar o destino dos bandoleiros. Ainda nessa direção, Justa interpela o filho por ter contrariado a vontade do Capitão-mor nos seguintes termos:

⁴⁸ Arnaldo e João Fera têm opiniões muito parecidas sobre o trabalho assalariado: "O trabalho ele [João Fera] o tinha como vergonha, pois o poria ao nível do escravo. [...] Era a enxada para ele um instrumento vil: o machado e a foice ainda concebia que os pudesse empunhar a mão do homem livre; mas em seu próprio serviço, para abater o esteio da choça ou abrir caminho através da floresta" (ALENCAR, 1967, p.70).

– Mas, filho, o sr. capitão-mor não é o dono da Oiticica? Não é ele que manda em todo este sertão? Abaixo de El-rei que está lá na sua corte, todos devemos servir-lhe e obedecer-lhe.

[...]

– Tu és meu filho, Arnaldo. Lembra-te do que foi para teu pai esta casa onde nasceste, e do que ainda é hoje para tua mãe.

– Os benefícios, eu os pagarei sendo preciso com a vida; mas essa vida que me deu, mãe, se eu a vivesse sem honra, meu pai lá do céu me retiraria sua bênção (ALENCAR, 1967, p.237).

A fala de Justa mostra a vulnerabilidade da condição de ambos, pois o primeiro argumento que a mãe utiliza para chamar o filho à razão registra o medo da autoridade exercida por Campelo, o segundo é a gratidão. Preso à lealdade cultivada pela piedade filial, Arnaldo paga os benefícios com a vida. Então, se o protagonista é cego em relação à própria sujeição, o romance não é.

A *mise-en-scène* da realeza do fazendeiro é também fornecida pela crônica histórica e está distribuída nos objetos que caracterizam a opulência do potentado, tais como a baixela de ouro das refeições, a libré de seus criados e escravos, “os jaezes de seus cavalos, brocados, veludos e telas de maior custo e primor do que se usavam nos paços reais de Lisboa os fidalgos lusitanos” (p.176). Por ser cercado de luxo que excede a nobreza de além-mar e comandar um séquito de pessoas dispostas a dar a própria vida pela manutenção do *status quo* do latifundiário, Campelo não recebia negativa de nenhuma espécie. Quando se via contrariado, o Capitão-mor apresentava uma “pachorra sonolenta que precedia as formidáveis explosões de sua cólera”, momentos em que anunciava a fórmula solene da vontade inabalável: “– Há de ser, e quem o diz é o Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo [...]” (p.218). A primeira explosão que acomete o Capitão-mor advém da recusa de Arnaldo em entregar Jó para julgamento, isto é, para a punição que seria imputada ao ancião por ter provocado o incêndio pelo qual foi responsável Aleixo Vargas; a descompostura do fazendeiro é descrita como “a cratera de um rochedo vulcânico ao arremessar a lava” (p.220), que continua a jorrar em mais dois assomos de ira quando Campelo recebe a notícia da fuga de Arnaldo. A segunda explosão ocorre quando, através de um pedido de Flor, Campelo decide perdoar Arnaldo pela desobediência, mas o sertanejo escapa uma segunda vez, fazendo com que o Capitão-mor em pessoa comandasse a busca de captura do atrevido. Depois desses eventos, quando o fazendeiro descompõe Inácio Góis pelo sumiço da Bonina, Flor interfere dizendo que se fosse Arnaldo a seguir o rastro, o animal já teria sido

descoberto. Após a tríplice desobediência de Arnaldo, a simples menção do nome do sertanejo estava tacitamente proibida, visto que a ira vulcânica de Campelo irromperia novamente. Porém,

um fenômeno singular havia se operado no espírito do dono da Oitica. A mesma estranheza do fato inaudito de uma desobediência formal a suas ordens, atuando em sentido inverso, desvanecera a primeira e violenta impressão produzida pelo incidente.

Essa anomalia se explica mui facilmente; era uma reação. Passada a comoção, o capitão-mor tornara ao seu natural, e na soberba do mando absoluto, que avassalava todo aquele sertão, nada mais natural do que abstrair-se da recordação importuna, a ponto de ter por impossível o acontecimento (ALENCAR, 1967, p.243).

O “fenômeno singular” provocado pela soberba do mando absoluto, que faz com que um fato efetivamente ocorrido torne-se impossível de ter acontecido, é um ponto de contato entre Campelo e a personagem de Cervantes; empossado da certeza de viver dentro dos livros de cavalaria, Dom Quixote enxerga perigos escabrosos e artimanhas de nigromantes onde há apenas eventos rotineiros, já o fazendeiro transforma um acontecimento real em um fato impossível. Obsessões diferentes que chamam a atenção para a ação de ambos transfigurarem a realidade de acordo com a cachola. Não bastasse o “fenômeno singular” acima explanado, o Capitão-mor fantasia ser o representante divino do sertão quando pensa que Arnaldo não conseguira capturar o Dourado:

– [...] Outra vez com certeza lhe deitas a unha. Ele ficou te conhecendo desta primeira corrida que lhe deste, e já sabe o filho de quem és. Teu pai, o Louredo, nosso vaqueiro, e o primeiro campeador de todo este Quixeramobim, *o que quer dizer de todos os sertões do mundo*, levou uma semana atrás desse boi desaforado (ALENCAR, 1967, p.291 – grifos meus).

O desvario de Campelo é denunciado pelo enleio do mando absoluto, que faz o sertão de Quixeramobim se transformar em *todos os sertões do mundo*, passando o globo a quantificar o poder do fazendeiro metamorfoseado em rei da Terra.

Na escolha de um marido para Flor, Frágoso é eleito não só pelo cabedal, mas pela nobreza de sua apresentação, reafirmando o narrador a ideia fixa de realeza no comentário de ser o fazendeiro o “homem das formas”: “– Mas não é tão

abastado como Marcos Fragoso; e não tem o seu porte fidalgo, respondeu o capitão-mor que era homem das formas” (p.250). Outro aspecto da comicidade que envolve a soberba ocorre quando o fazendeiro nega o pedido da mão de Flor feito por Fragoso, depois de ele próprio ter escolhido Fragoso para marido da filha: “– É nossa filha, a filha do Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo. Está ouvindo? Nós podíamos, se nos aprouvesse, escolher entre outros o Sr. Marcos Fragoso para casá-lo com D. Flor; mas não admitimos que pretenda casá-la consigo” (p.294). A repetição com que Flor é designada “princesa” (por Alina e pelo narrador) adensa a caricatura da soberba do pai no perfil da filha, pois quando o pedido de casamento é recusado, Fragoso pergunta: “Será porventura alguma princesa?” (p.294). Ao utilizar o termo “princesa” para questionar o pedantismo do Capitão-mor, Fragoso ilustra a blague da voz narrativa em relação ao romanesco que constrói a analogia da família Campelo com a nobreza medieval, visto que a obsessão do fazendeiro é mais uma vez explorada através da risibilidade.

Evocar o desvario do Cavaleiro da Triste Figura para apontar o despotismo patriarcal faz pensar na inversão que o romance de Cervantes propicia, pois ao fazer pilhéria do heroísmo da cavalaria nas ações de Dom Quixote, a obra de Cervantes indaga até que ponto a ficção pode inventar fatos e personagens que confundem ou, no limite, bagunçam as fronteiras entre imaginação e realidade, indicando a discussão das diferenças entre ficção e mentira que acompanhou a trajetória de ascensão do romance. Destarte, a natureza da ficção parece estar ilustrada no comentário que Dom Quixote faz a respeito da existência de Dulcinéia:

– Deus sabe se há ou não há Dulcinéia no mundo, ou se é fantástica ou não; nem são coisas estas em que a averiguação se leve até ao fim. Nem eu gerei a minha dama, ainda que a considero como dama que em si contém todos os predicados, que a podem distinguir entre as outras, a saber: formosa sem senão, grave sem soberba, amorosa com honestidade, agradecida, cortês e bem criada, e finalmente de alta linhagem; porque resplandece e campeia a formosura com maior perfeição no sangue nobre do que nas beldades de humilde nascimento (CERVANTES, 1981, p.443).

No momento em que o positivismo domina a cena e que José de Alencar acumula, além da crítica de incorreções gramaticais na escritura das obras, a de escritor de desvairada fantasia, que distorce a realidade que toca, *O sertanejo* parece retomar a

inversão de *Dom Quixote*, mas para mostrar que a piada da vez está no heroísmo de acreditar que a ficção seja a única realidade que vale a pena, mesmo durando determinada quantidade de páginas em que o romanesco opera como estrutura basilar da narrativa. Pois apenas na imaginação de Dom Quixote uma dama pode reunir os predicados de Dulcinéia. Somente a fantasia pode construir uma realidade perfeita, mesmo quando a história não tem final feliz. E como os fatos ficcionais não são coisas cuja averiguação tenha função ou precedência, resta então capitular o romantismo alencarino, que carregou a mesma bandeira estética desde a publicação de *O guarani*. Aventurando-se na constituição de um projeto de literatura popular, o Cavaleiro do Anacronismo Literário esteve a serviço do romance brasileiro, na intenção de que este pudesse “reparar” as incontáveis injustiças que acompanham nossa realidade de mortais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta investigação foi apreciar o último romance de José de Alencar focando o arranjo do romanesco na fabulação. A teoria dos modos ficcionais, elaborada por Northrop Frye, expandiu as possibilidades instrumentais da análise, pois, ao iluminar aspectos que envolvem a mistura de romance e romanesco, desenredou o olhar oblíquo com o qual o discurso crítico comumente considera o projeto literário alencarino. Assim, houve a percepção de que o plano amoroso contém a chave da duplicidade que estrutura a narrativa, sendo possível demonstrar que o romantismo alencarino expande-se além da fronteira literária francesa, também compartilhando o ideário romântico alemão.

O amor impossível entre Arnaldo e Flor é o eixo que movimenta as estruturas dialéticas do desejável e do indesejável, fazendo com que a história retorne ao universo da poesia popular, matriz utilizada na criação para destacar a figura do vaqueiro e constituir, através do romance, a memória do espaço sertanejo. Neste sentido, a “experiência do sentir”, intrínseca ao conceito de *Volkslieder*, foi importante para explicar como o tratamento da natureza, na ficção de Alencar, configura a tradição da nação brasileira. As imagens apocalípticas que edificam o amor dos colaços correspondem ao predicado primitivo que concentra o repertório cultural da terra, motivo pelo qual engendram a dúvida em relação ao progresso oriundo do processo civilizatório.

A oscilação do protagonista entre os modos imitativo elevado e imitativo baixo é outro componente da dubiedade narrativa, visto que tal procedimento expõe a suscetibilidade do homem pobre e livre ao banditismo, revelando a dimensão social e crítica da obra. Portanto, a vestimenta épica de Arnaldo não diz respeito somente aos feitos da personagem plasmada das gestas cantadas nas trovas populares, sendo a valentia também explorada como instrumento de desforra, sinalizando, dessa forma, a dependência ocasionada pelo apadrinhamento de um pequeno por um grande; no código sertanejo, como profere o próprio protagonista, a gratidão é a segunda virtude, sendo a primeira a honra, ambas as virtudes são marcadas no romance pela cegueira com que o herói serve aos interesses econômicos do latifundiário.

Também foi demonstrado como a mescla das ficções cômica e trágica viabiliza a ironia da voz narrativa, que tantos acham ser exclusividade do narrador machadiano. Para mim, a surpresa desvelada por este estudo é o uso da ironia não estar localizado somente na caricatura do mando e na relativização do progresso, mas na jocosidade com que o narrador aponta o repertório romanesco que estrutura a narrativa. O recurso irônico é utilizado para erigir um passado com prospecção histórica, capaz de abrigar a materialidade cultural e, paralelamente, indicar que tal prospecção é uma ilusão, razão pela qual a manipulação da convenção dos romances de cavalaria, incluindo o subversivo *Dom Quixote*, constrói a analogia do mundo patriarcal com o mundo medieval. Por ser a dimensão histórica arquitetada através do substrato da ficcionalidade, o narrador utiliza versatilmente os aspectos factuais responsáveis por figurar a valentia sertaneja em elementos épicos de composição, fazendo com que o heroísmo produza comicidade. A obra então se caracteriza por uma simetria de oposições, uma espécie de jogo de espelhos que reflete as diferentes faces do universo patriarcal. Tal utilização da ironia está em consonância com o distanciamento irônico proposto por Schlegel, visto que o modo romanesco é sistematicamente sublinhado pela voz narrativa para desconstruir a ilusão.

Entretendo o leitor urbano com aventuras vividas no exótico sertão, o romance, além de abrigar a tradição cultural brasileira, apresenta os senões da ordem patriarcal através do chiste do narrador. O romantismo de Alencar então estabelece correspondência com os pressupostos artísticos da primeira geração do romantismo alemão, mesmo tendo o romantismo brasileiro acolhido elementos do romantismo francês. A reflexão sobre a linguagem da literatura brasileira conduz as escolhas estéticas realizadas nos romances, instaurando a unidade desse projeto literário, motivo pelo qual parece ser provável que os procedimentos expressivos analisados no arranjo ficcional de *O sertanejo* também sejam encontrados, mesmo que com variações, nas outras obras do escritor.

O trânsito entre o arcaico e o moderno figurado em *O sertanejo* também está presente na ficção rosiana, por exemplo, na focalização da voz narrativa em relação ao espaço interiorano, que compõe praticamente toda a obra de Rosa, oscilando os diferentes narradores entre um mundo em vias de extinção e um mundo em processo de modernização. Mas isso são outras lérias.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875a. 1 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00181510#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 18 maio 2013.

_____. **O sertanejo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875b. 2 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00181520#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 18 maio 2013.

_____. **Obra completa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v.2.

_____. **Ficção completa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965a. v.1.

_____. **Iracema**. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965b.

_____. **Romances ilustrados**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. v.5.

_____. Advertência e Prólogo da 1ª Edição de *As asas de um anjo*. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Ed. Americana; Prolivro, 1974, p.93-101.

_____. **O nosso cancioneiro**. São Paulo: Pontes, 1994.

_____. Carta quarta. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**. Organizadores: Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p.xxxvi-xlii.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1967. p.231-255.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

BALZAC, Honoré de. **Estudos de mulher**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BARBOSA, Maria Aparecida. Introdução. In: TIECK, Ludwig. **Feitiço de amor e outros contos**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009. p.9-19. e-book. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=XkSeGAgSfFwC&printsec=frontcover&dq=feit%C3%A7o+de+amor&hl=ptBR&sa=X&ei=ageOTigB4_AgAek1oSZDg&ved=0CE0Q6AEwAQ#v=onepage&q=feit%C3%A7o%20de%20amor&f=false>. Acesso em: 16 maio 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941.

_____. **O esplim de Paris**: pequenos poemas em prosa. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-211.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. **Revista USP**, n.5, p.67-74, 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25531>>. Acesso em: 16 maio 2013.

CANDIDO. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p.140-180.

_____. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2012.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CHATEAUBRIAND, François-René. **O gênio do cristianismo**. São Paulo: Brasileira, 1949. v.1. (Clássicos Jackson).

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010a.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010b.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário**: razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

DE MARCO, Valéria. **O império da cortesã**: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FARACO, Carlos Alberto. A questão da língua: revisitando Alencar, Machado de Assis e cercanias. In: **Norma culta brasileira**: desatando alguns nós. São Paulo: Parábola, 2008. p.109-130.

FARIA, João Roberto. A comédia realista de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. **O demônio familiar**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p.7-26.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

FREYRE, Gilberto. José de Alencar renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José de. **Romances ilustrados**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. v.5. p.x-xxvi.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. **Fábulas de identidade**: ensaios sobre mitopoética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GIL, Fernando C. O caráter pendular do herói brasileiro. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v.13, p.132-151, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. São Paulo: Perspectiva, 1988

LAFETÁ, João Luiz. Batatas e desejos. In: **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p.103-113.

LIMA, Alceu Amoroso. Prefácio. In: CHATEAUBRIAND, François-René. **O gênio do cristianismo**. São Paulo: Brasileira, 1949. v.1. (Clássicos Jackson). p. v-xxi

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.1015-1028.

MARTINS, Eduardo Vieira. A imagem do sertão em José de Alencar. 164 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997.

_____. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Edel, 2005.

_____ (Org.). Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinnati**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. p.9-37.

MARTIUS, Karl Friedrich Phillip von. Como se deve escrever a história do Brasil. **Revista do Instituto Historico Geographico do Brasil**, Rio de Janeiro, n.24, p.389-411, jan. 1845. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p>>. Acesso em: 03 maio 2013.

MELO, Gladstone Chaves de. **Alencar e a "língua brasileira"**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1972.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

MIGUEL-PEREIRA, Lucia. **História da literatura brasileira**: Prosa de ficção de 1870 a 1920. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

PAZ, Francisco Moraes. **Na poética da história**: a realização da utopia nacional oitocentista. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

PIGLIA, Ricardo. Sarmiento, escritor. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo, ou a civilização e a barbárie**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.9-41.

ROSA. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo, ou a civilização e a barbárie**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmento 116. In: COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário**: razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.158.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p.59-83.

SITI, Walter. Romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.165-241.

SUZUKI, Márcio. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. p.9-40.

TÁVORA, Franklin. **O cabeloira**. São Paulo: Ática, 1977.

_____. **Cartas a Cincinato**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e nos Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

WAIZBORT, Leopoldo. Auerbach e a condição humana. In: ALMEIDA, Jorge de; BAADER, Wolfgang (Org.). **O pensamento alemão no século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. v.2. p.175-217.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Um possível sentido do diálogo literatura e história. **Revista Letras**, Curitiba, n.46, p.105-113, 1996.

BIBLIOGRAFIA

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais**: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BUENO, Luís. Literatura mundial e tradição interna. **Cerrados** (UnB. Impresso), v.28, p.117-132, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORAES, Rubens Borba de. **Livros e bibliotecas no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1979.

ROSA, João Guimarães. **No Urubùquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. **Tutameia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. v.1.

_____. **Noites do sertão** (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Editora Record, s. d.

SCHWARZ. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p.35-79.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.